نقدِ شعر
ڈاکٹر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی
شعبۂ اُردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

نقدِ شعر

نقدِ شعر

ڈاکٹر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی
شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

برادر معظم

پروفیسر عنوان چشتی

صدر شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

کے نام

جہانِ را دگرگوں کرد، اک مردِ خود آگاہ ہے

ترتیب

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اعتذار

میں اس بات پر خداوند عالم کا شکر ادا کرتا ہوں کہ اس نے مجھے یہ توفیق بخشی کہ میں اپنی تمام تر تہی مائگی اور کوتاہ دامانی کے باوجود "در بغل دارد کتاب" ادب کی دہلیز پر پہونچ ہی گیا۔ کاش کہ اس قدم کو استقامت بھی نصیب ہو اور مزید تگ و تاز کی طاقت بھی۔

نقد شعر

میرے چند مضامین کا مجموعہ ہے جو میں نے پچھلے چند برسوں میں لکھے اور ان میں سے بعض مضامین ادبی رسائل میں شائع بھی ہوئے۔ ادب جو ایک سیّال حقیقت ہے میرے نزدیک ایک بڑی معنی خیز چیز ہے، یہ نہ سراسر مادّی حقیقت ہے نہ روحانی، لیکن روح پر اس کی یلغار سخت ہوتی ہے۔ جو لوگ اس کے لذت چشیدہ ہیں وہ شاید اس کے بغیر ایک پل بھی زندہ نہیں رہ سکتے، یعنی ایسے لوگوں کے نزدیک ادب، زندگی کا نعم البدل بھی ہے اور ایک ایسی دائمی اور پُراسرار روشنی بھی جس کا عکس زندگی کی شاہراہ پر دور تک پھیلا ہوا ہے، ادب کا مسافر اس روشنی کے سہارے زندگی کے مراحل یکے بعد دیگرے عبور کرتا رہتا ہے، ہر چند کہ میں ادب کی عظمت و برگزیدگی کا اتنا قائل نہیں ہوں کہ اسے ایک مکمل ضابطۂ زندگی تصور کرنے لگوں، اس بارے میں میرا ذہن صاف ہے کہ زندگی جس قدر کہ جامع ہمہ گیر اور شوریدہ پشت حقیقت ہے اس کو کوئی قوت اگر زیر دام لا سکتی ہے تو وہ صرف ایک آفاقی دین ہی ہو سکتا ہے۔ جس کی سرحدیں اتنی بسیط اور لامحدود ہوتی ہیں کہ اس عظیم کائنات میں ادب مع اپنی تمام بوقلمونیوں کے ایک مختصر سے جزیرے یا ایک شجر سایہ دار سے زیادہ کوئی حقیقت نہیں رکھتا، البتہ زندگی

کی تمازت سے نیم جاں مسافر کے لئے اس گھنے شاداب نخل کا وجود ایک ایسی مسّرت ہے جس کا کوئی دوسرا بدل ممکن نہیں ہے، یہ الگ بات ہے کہ زندگی کی اتنی کڑی دھوپ میں ادب کی شاداب وادیوں سے گزرنا خطرے سے خالی نہیں، اکثر اس کے نواح سے گزرنے والے پر بھینی بھینی خوشبوؤں کا اثر اتنا شدید ہوتا ہے کہ اس پر نیند سی طاری ہونے لگتی ہے اور یہی وہ طلسم ہے جس سے نجات حاصل کرنے میں کوئی اسم اعظم ہماری مدد نہیں کرتا۔ ہمارے دل میں اگر زندگی کی غیر مختتم سرحدوں تک جانے کی تمنا ہے تو ہمیں اس دھرتی کے ہر طلسم و تماشے سے گزرنا ہوگا، ہر ادنیٰ و اعلیٰ حقیقت کی معنویت کو ایک دوسرے سے متمائز بھی کرنا ہوگا اور متعین بھی۔ ہماری ادبی تنقید ایک عرصے سے جس جمود آسا زندگی کی شکار رہی اور جس تنگنائے میں جا پھنسی ہے اور اس پر جس قسم کی انانیت و آمریت کی اجارہ داری ہے مجھے امید نہیں ہے کہ وہ آئندہ بہت عرصے تک مذکورہ حقیقت کی رمزیّت سے بھی آشنا ہو سکے گی، لیکن مجھے قوی امیّد ہے کہ ادبی دانشوری کو جب بھی فروغ پانے کا موقع میسّر آئے گا وہ یقیناً اپنا قبلہ درست کرنے کی فکر کرے گی اور آج جن تضادات کو ہم محسوس کر رہے ہیں ان کے ازالے کے امکانات بھی روشن ہو سکیں گے۔ میری یہ حقیر کاوش اگر ادبی چاک کی کچھ بھی بخیہ گری کر سکے تو میں اسے اپنی سعادت تصور کروں گا۔ ادب زندگی کی لامحدود اور وسیع تر کائنات میں ایک کائناتِ صغیر ہی سہی لیکن اس کے باوجود یہ ایک ارتقا پزیر، خود مکتفی، اور پائیدار حقیقت ہے۔ البتہ اس سرزمیں کی تمام تر تجلّی کا دار و مدار ان ادبی کاوشوں پر ہے جو سنجیدہ، بھرپور، تازگی کی حامل اور گہری بصیرت سے معمور ہیں، مجھے اعتراف ہے کہ ادب کے نام پر میں جو کچھ خام مواد لے کر حاضر ہوا ہوں وہ کچھ نہ لانے کے سلسلہ میں ایک اعتذار کی حیثیت رکھتا ہے، تاہم میری جرّت تو دیکھئے کہ جو کچھ لایا یا لا سکا ہوں اسے چھپائے رکھنے کے بجائے برملا پیش کر رہا ہوں۔

اس کتاب کا پہلا مضمون جو براہِ راست و بالواسطہ شاعری کے مسائل سے متعلق ہے قدرے طویل ہو گیا ہے لیکن میں نے اس میں کسی قدر تفصیل کے ساتھ یہ بتانے کی سعی کی ہے کہ شاعری چاہے براہِ راست اظہار کی حامل ہو یا بالواسطہ اس پر شاعری کا ہی اطلاق ہوتا ہے اور شاید ہی دنیا کے کسی شعری سرمایہ میں تمام تر بالواسطہ اظہار کی مثالیں دستیاب ہوتی ہوں۔ ہر اعلیٰ درجہ کا شاعر بیک وقت

ان دونوں حالتوں میں اپنے تخلیقی و لسانی سفر کو جاری رکھتا ہے، میں نے اس مضمون میں "غیر شعر" سے بحث نہیں کی ہے اس لئے کہ اس کا حق فاروقی صاحب کو پہونچتا ہے، میں اپنے مطالعہ کو اصلاً نظریاتی سطح تک ہی محدود رکھنا چاہتا تھا لیکن اپنے خیالات کی وضاحت کے طور پر میں نے اقبال کے حوالے سے کسی قدر تفصیلی بحث کی ہے، اس لئے کہ اقبال کی شاعری بلاشبہ براہ راست و بالواسطہ دونوں طرح کی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ ضمناً اردو غزل کے کلاسیکی شعراء۔ میرؔ اور غالبؔ کا بھی ذکر کیا ہے جن کی شاعری کا بیشتر حصہ بہ تمام وکمال بالواسطہ شاعری کے ذیل میں آتا ہے، میں اس سلسلہ کو جدید اور ہمعصر عہد کی شاعری تک بھی لے جا سکتا تھا لیکن میں نے قصداً اس مہم جوئی سے گریز کیا ہے کیونکہ زندوں کے مقابلے میں مُردوں کو خفا کرنا مجھے زیادہ آسان معلوم ہوا۔ دیگر مضامین کے بارے میں اپنی زبان سے کچھ کہنے کے بجائے زبانِ خلق سے کچھ سننے کو ترجیح دونگا۔

اس کتاب کی شان نزول میں جن کی ترغیب کو فراموش نہیں کر سکتا وہ میرے نہایت محترم بھائی پروفیسر عنوان چشتی اور میرے عزیز دوست وہاج الدین علوی ہیں۔

قاضی عبید الرحمن ہاشمی
شعبۂ اردو
جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی۔ ١١٠٠٢٥

شاعری۔ براہِ راست و بالواسطہ

شاعری میں براہ راست و بالواسطہ اظہار کی کیا نوعیت ہوتی ہے؟ یہ سوال اپنی جگہ پر اہم ہے۔ لیکن اس سے کچھ کم اہمیت کا حامل یہ مسئلہ بھی نہیں ہے کہ شاعری میں اس قسم کے مسائل کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، اس کی اولین وجہ یہ ہے کہ ہر شاعرانہ تجربہ اپنے خالق کی تخلیقی استعداد کے مطابق اہم اور غیر اہم مرتبے کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اس امر کا تعین خود شاعر نہیں کرتا کہ اس کے پیش کردہ تجربات اپنی اہمیت کے اعتبار سے کس مرتبے کے حامل ہیں۔ اس کا فیصلہ اہل نقد کرتے ہیں کہ اس کے فنی ماحصل کی قیمت کیا ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی پیش نظر ہونی چاہئے کہ نقاد کے مطمح نظر اور اس کے ذہنی میلانات کبھی کبھی اس کے فنی اصناف کی راہ میں حائل بھی ہو جاتے ہیں جو شاعر کے حق میں سراسر خسارے کا موجب بنتے ہیں۔ شعری نقد و نظر کی دنیا میں ایسے مواقع اکثر آتے ہیں جب نقاد اپنے منصب کو فراموش کر کے کبھی کم تر درجے کے شعراء کو علو نے مرتبہ بخش دیتا ہے اور کبھی عظیم شعراء کو پست تر کر کے پیش کرتا ہے۔ ہمارے عہد میں شعری تنقید کے سلسلے میں جو مختلف دبستان وجود میں آئے ہیں ان میں مطمح نظر کا یہ اختلاف نمایاں ہے۔ جس کا خمیازہ شاعر کو بھگتنا پڑتا ہے۔ چنانچہ ویلیک اور ویرن چند گروہوں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں۔

"ایک گروہ کا کہنا ہے کہ ادب تنہا خالق کی کاوش کا ثمر ہے
اور وہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اس کا مطالعہ اصلاً اس کی سوانح
اور نفسیات کے پس منظر میں ہونا چاہئے۔ ایک دوسرا گروہ

ادبی تخلیق کے مرحلے میں خاص فیصلہ کن عناصر کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ انسان کی اداراتی زندگی، معاشیات، عمرانی اور سیاسی کوائف ہیں۔ اس سے ملتا جلتا دوسرا گروہ ہے جو ادب کی شرح کا جواز اتفاقی عناصر مثلاً جمیع انسان کی ذہنی تخلیقات جیسے خیالات کی تاریخ ادیان اور دوسرے فنون میں تلاش کرتا ہے۔ بالآخر طالب علموں کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جو ادب کی تشریح زبان کی برگزیدہ روح، دانشورانہ فضا، ماحول اور کچھ وجدانی قوت جو کہ دوسرے فنون سے علیحدہ کرلی گئی ہے۔ اس کے تناظر میں کرتا ہے۔"

وہ آگے چل کر لکھتا ہے کہ۔

"مختلف اسباب کے حامل طریقوں کے درمیان فن پارے کی تشریح ایک کُل کی حیثیت سے مستحسن معلوم ہوتی ہے اس لئے کہ ادب کو کسی ایک سبب تک محدود کردینا ناممکن ہے۔"[1]

شعری پرکھ کے سلسلے میں آج جو رویے سب سے زیادہ مقبول ہو رہے ہیں ان کی بحث بالعموم فن پارہ کی ساخت پر مرکوز ہے۔ ویلیک اور ویرین اس کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔

"حال میں جو ردِعمل ملتا ہے وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ادب کا مطالعہ بہرصورت محض فن پارہ پر مبنی ہونا چاہئے۔"[2]

---

1 Wellek and Warren. Theory of Literature Page 66

2 Ibid Page 140

3 Ibid Pag 140

شعری تنقید کا یہ میلان گرچہ نیا نہیں ہے اس لئے کہ عموماً جو مسائل اس کے ضمن میں آتے ہیں وہ اپنی کسی نہ کسی شکل و نام سے کلاسیکی شعری تنقید میں بہت پہلے مل جاتے ہیں جو ایک زمانے تک ہماری بے توجہی کا شکار رہ کر آج قدرے ایک نیا قالب بدل کر سامنے آئے ہیں۔ اس کی تائید ویلیک اور ویرین بھی کرتے ہیں۔

"آج کلاسیکی بلاغت، شعریات اور اوزان و بحور کی تنقیح
بھی ہو رہی ہے اور مزید اس طرح ہونی چاہئے کہ انہیں جدید
اصطلاحات میں بیان کیا جا سکے"[۳]

شعری تنقید کے سلسلے میں یہ اسلوب معروضی اسلوب کہا جا سکتا ہے جس کے سبب نقاد تمام تر خارجی محرکات سے الگ ہو کر فن پارہ کی اہمیت اور اس میں پوشیدہ فنی حسن کو اجاگر کرتا ہے۔ لیکن اس میں بھی بے اعتدالی کے بعض عناصر مل جاتے ہیں۔ موجودہ تنقید میں نظم کا ڈھانچہ جو محاکات اصوات و علائم کی ایک گتھی ہوئی تنظیم کا نام ہے۔ اس کو ساری اہمیت دی جاتی ہے۔ اور اس بات کو قطعی طور پر غیر ضروری خیال کیا جاتا ہے کہ اس سے کسی تجربے، خیال، قدر یا وجدان کا علم ہو۔ اس طور پر ہمارے سامنے شاعری ایک ایسے ہیولے کی شکل میں آتی ہے جس کے تصور سے ہمیں طمانیت کے بجائے فن کی بے معنویت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فن کی معنویت اور ابدیت دونوں کا انحصار ان اقدار پر ہے جو فن ہمیں عطا کرتا ہے اور اس بصیرت پر ہے جو یہاں ہمیں میسر آتی ہے۔ اے۔ ای ہاؤس مین نے اپنے ایک لیکچر میں شاعری سے متعلق جو بات کہی ہے وہ نظریۂ شعر کے سلسلے میں ایک عجیب انتہا پسندی کا اظہار ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ

"شاعری میں محض جسمانی علامتیں اہمیت رکھتی ہیں اس میں کیا
کہا گیا ہے وہ قریب قریب بے کار ہے شاعری وہ نہیں ہے
جو بات کہی گئی ہے بلکہ اسے کہتے ہیں کہ بات کیسے کہی گئی ہے۔
اور اگر شاعری کوئی معنی رکھتی ہے جیسا کہ اکثر ہوتا ہے تو
اس کا اخذ کرنا موزوں نہ ہو گا"[۴]

---

3. Ibid Page 140

4. A.E Houseman Name and nature of poetry, Page 13

خود ہربرٹ ریڈ بھی دبی زبان میں یہی کہنا چاہتا ہے جو ہاؤس مین نے کہی ہے۔ وہ شعری لفظیات اور شعری خیالات کے رشتے کے بارے میں لکھتا ہے کہ

"مجھے یقین نہیں کہ ان کے درمیان ضروری کوئی رشتہ موجود ہو۔ شاعر کا ڈکشن ہی اسے شاعر بھی بناتا ہے اور نہیں بھی یہ اس کی حسیت کا اظہار ہے اور اسی لحاظ سے غیر مبہم ہے۔ شاعر کا خیال ایک عنصر ہے جو اس عام قدر میں اضافہ کرتا ہے۔ البتہ اس کی شاعرانہ قدر کو تبدیل نہیں کرتا۔" ۵

اس سلسلے میں سب سے معتدل رویہ ایف۔ ڈبلو بٹیسن کا ہے وہ لکھتا ہے۔

"شاعر اور ناول نگار اصلاً کوئی خیال نہیں رکھتے بلکہ ان کے پاس ادراک، وجدان اور جذبات و اعتقادات ہوتے ہیں۔" ۶

یہاں خیالات سے بٹیسن کا ادعا وہ بصیرت ہے جو ایک شاعر سے شعری سفر کے دوران ہم حاصل کرتے ہیں اس بصیرت کو اس قدر سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں جو فن پارہ سے ایک ماحصل کے طور پر ہمیں دستیاب ہوتی ہے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ہر عظیم شاعری میں قدر کا پہلو ہمیشہ مستور ہی ہوتا ہے۔ اس کی مزید تشریح بٹیسن کے اس اقتباس سے ہوتی ہے۔

۔۔۔۔۔ شاعر کے خیالات اور عقاید کی حیثیت ان چند عناصر کی ہے جو شعر کی تخلیق میں شامل ہیں۔ لیکن ایک بار جب وہ شعر میں جاگزیں ہو جاتے ہیں تو انکا انفرادی کردار ختم ہو جاتا ہے۔ اور وہ اس دانشورانہ اور جذباتی پیچیدگی کا ایک جزو اور ایک پہلو بن جاتے ہیں جسے ہم

---

5 Herbert Read, phases of English poetry, page 50

شعر کہتے ہیں :-

وہ ورڈسورتھ کی ٹن ٹرن ایبے کو مثال کے طور پر پیش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ

" اس سے ایک طرح کے وجودی تصور کو علاحدہ کیا جاسکتا ہے
لیکن یہ علاحدہ کی ہوئی شے الگ ہوکر کافی مختلف اور سطح پر
سانس لیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جس پر مردہ ہونے کا گمان
ہوتا ہے لیکن شعر میں یہ زندہ اور توانا رہتی ہے ..... کسی
خیال یا عقیدے کے سلسلے میں شاعرانہ جواز یہی ہے کہ یہ نظم
کے مکمل تانے بانے یا نظام میں ایک ناقابل تقسیم جزو بن کر
ابھرتا ہے :" [1]

اس بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک مکمل فن پارے میں جمالیاتی سطح پر ندرت و دلکشی کا ہونا اس کے خارجی رنگ وروغن پر مبنی ہوتا ہے جو باطنی حسن سے اس طرح دست وگریباں ہوتا ہے کہ ہم اسے ناخن وگوشت کی آمیزش سے تعبیر کرسکتے ہیں چنانچہ جس طرح انگلیوں کو لہولہان کئے بغیر ہم ناخن کو گوشت سے جدا نہیں کرسکتے اس طرح فن پارے کے خارجی حسن اور فنی نزاکت کو اس کے داخلی تار و پود، خیال یا تجربے وغیرہ سے جدا نہیں کرسکتے۔ یہ دونوں باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اقتباس ذیل اس کی تکنیکی باریکیوں کا احاطہ کرتا ہے۔

" اگر ہم موضوع سے مراد خیالات وجذبات لیتے ہیں جو کہ فن
پارے میں ظاہر ہوئے ہیں تو ہیئت میں وہ سارے لسانی عناصر
بھی شامل ہیں جن کے واسطے سے موضوعات کا اظہار ہوتا ہے۔
لیکن اگر ہم اس فرق کا مطالعہ تھوڑا اور قریب سے کریں تو یہ
دیکھیں گے کہ موضوع میں ہیئت کے بھی نقوش موجود ہوتے
ہیں چنانچہ ناول میں جن وقوعات کا ذکر ہوتا ہے وہ موضوع
کا حصہ ہوتے ہیں جبکہ ناول میں وہ جس طور پر منضبط کئے

---

1 / Ibid. page 12 : 13.

> جاتے ہیں وہ ہیئت کا حصہ ہوتا ہے۔ اس تنظیم سے الگ
> ہو کر وہ کسی فنی اثر پذیری کو جنم نہیں دے سکتے۔ [۲]

شاعری میں ڈھانچہ کا تصور بھی ان دونوں کی شمولیت سے عبارت ہے جو ایک خاص جمالیاتی مقصد کے لئے منظم کئے گئے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کسی بھی فن پارہ کی تفہیم اور تجزیہ اقدار کے حوالے کے بغیر ناممکن ہے۔ چنانچہ جب ہم کسی فن پارہ کو ایک ڈھانچہ کے طور پر تسلیم کرتے ہیں تو اس میں خود تعین قدر کا بھی مسئلہ شامل ہوتا ہے۔ البتہ شعری سطح پر ہمیں جن اقدار کا عرفان ہوتا ہے وہ ان اقدار سے قطعًا مختلف ہوتا ہے جنہیں ہم ناصح یا مبلغ کے حوالے سے حاصل کرتے ہیں۔ آئی۔ اے رچرڈس اس بنا پر شعراء کے مقابلے میں اخلاقی مبلغین کی حیثیت کی نفی کرتا ہے وہ شیلی کے حوالے سے لکھتا ہے کہ اخلاقیات کی بنیاد مبلغین نہیں شعراء فراہم کرتے ہیں۔ [۳]

شعری ڈھانچہ کے تشکیلی عناصر میں الفاظ اولین اہمیت کے حامل ہوتے ہیں الفاظ بھی اپنی اہمیت کے اعتبار سے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ دلالتی اور اطلاقی، شعری نہج پر استعمال ہونے والے الفاظ بیشتر اطلاقی اور اضافی معنی کے حامل ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس نثری بیان میں کام آنے والے الفاظ دلالتی اور منطقی معنی کے حامل ہوتے ہیں۔ ایف۔ ڈبلو بیٹسن کے خیال کے مطابق نثر میں جو فریضہ منطق ادا کرتی ہے اسے شاعری میں قافیہ اوزان تجنیس الفاظ اور تلازماتی اقدار کو ادا کرنا پڑتا ہے اس لئے کہ یہ وسائل صناعی سے الگ اپنی ایک خاص معنویت رکھتے ہیں (۱) شاعری میں لفظ کا خلاقانہ استعمال ہوتا ہے۔ شعری سطح پر سیدھے سادے انداز میں بات کرنا شاعرانہ عیب اور ایک گونہ مبہم انداز شاعری کا اصل حسن تصور کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری جیسے جیسے ارتقائی منازل طے کرتی جاتی ہے اسی قدر تیز رفتاری کے ساتھ ابہام کی طرف مائل ہوتی چلی جاتی ہے۔ ابہام کی ضرورت کو واضح کرتے ہوئے آر۔ ایل بریٹ لکھتا ہے کہ

> (شعری) ادب ہمیشہ ابہام کا تابع ہوگا اس معنی میں
> کہ اس سے ایک کے بجائے کئی معنی کا انکشاف ممکن ہو

---

2 Theory of Literature, P. 150

3 I.A Richards, principles of Litera ry Critici ism P 62

سکے گا۔ اس معنی میں نہیں کہ وہ کوئی غیر یقینی سے معمور یا الجھی
ہوئی اظہار کی ہئیت ہے۔ جدید تنقید میں ابہام کی اصطلاح
فیشن کے طور پر استعمال ہونے لگی ۔ لیکن علامت
اساطیر، رمز و کنایہ، قول محال اور دوسرے روائتی خطوط وغیرہ
میں اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہو سکتا جن کے سبب
ادب کی معنویت میں زرخیزی پیدا ہو سکتی ہے: [٢]

شعر اصوات و علائم۔ محاکات و تلازمات، تشبیہات اور استعارات کا ایک ایسا جہان ہے جو بیک نظر ہمیں التباس میں مبتلا کر دیتا ہے۔ لیکن جب ہم تھوڑی ریاضت گوارہ کرکے ان شعری جمالیات کے بطن تک رسائی حاصل کرتے ہیں تو ہمیں ماحصل تخلیق کا بھی عرفان ہوتا ہے۔ اور اس کیف و کم کا بھی جو اس جمالیاتی بساط کا خاصہ ہے۔ لفظ شعر میں آکر اپنے معنیٰ کے اعتبار سے مختلف ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ شاعر ان الفاظ کے وسیلے سے اپنے ان تاثرات، جذبات اور شعری تجربات کا اظہار کرتا ہے جو عموماً نادر اور حیرت انگیز ہوتے ہیں اس لئے لامحالہ وہ جس زبان میں ادا ہوتے ہیں وہ عام استعمال کی زبان سے مختلف ہوتے ہیں۔ ایلیزبتھ ڈریو کے خیال کے مطابق الفاظ محض حقائق کی ترسیل کا ذریعہ نہیں ہوتے بلکہ وہ ان حقائق کا پتا دیتے ہیں۔ جو عمل سے زیادہ جذبے کے رنگ میں ڈوبے ہوتے ہیں اور یہ کہ شاعری میں ان کا خصوصی استعمال ہوتا ہے [٣]

شاعری میں لفظوں کا استعمال اس طرح ہوتا ہے کہ وہ ایک زندہ نظام کی شکل میں ڈھل جاتے ہیں جن کے وسیلے سے شعری سطح پر ایک نادر اور زندہ شعری آہنگ کی تشکیل ممکن ہوتی ہے۔ اس کا تعلق شعر کی عام ترتیب، حرکت اور خیالات کے بہاؤ سے بھی ہے اور آوازوں کی ترتیب سے بھی آئی۔ اے رچرڈس کے خیال کے مطابق ہم الفاظ کا استعمال یا تو ان حوالوں کے واسطے سے کرتے ہیں جو ان سے متعلق ہوتے ہیں یا ان جذبوں

---

2 R. L. Brett: Reason and Imagination, P. 6
3 Elizabeth Drew: Discovering poetry Page 21

اور رویوں کے لئے کرتے ہیں جن کا ان سے استخراج ہوتا ہے۔[4] شاعری میں صداقت کا مسئلہ بھی عام صداقت کے تصور سے مختلف ہے اس سلسلے میں سب سے بنیادی بات یہ ہے کہ شعری نہج پر استعمال کی گئی زبان کو صداقت کے اس معیار پر پرکھا نہیں جا سکتا جس کا تعلق سائنسی حقائق اور سائنسی زبان سے ہے یہاں کسی واقعہ کی من و عن صداقت سے سروکار کم اور اصل اہمیت اس کے قابل قبول ہونے کی ہے۔ آئی۔ اے رچرڈس کا خیال ہے کہ شعری صداقت کا تعلق داخلی ضرورت پر مبنی ہوتا ہے یعنی حقیقی چیز وہ ہے جو مجموعی طور پر تجربے کی تکمیل میں معاون ہو یا اس کے مطابق ہو۔[5] کسی بھی شعری تخلیق کو وجود میں لانے کے لئے مذکورہ تشکیلی عناصر جن میں الفاظ خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں ان کا استعمال ظاہر ہے حقیقی و غیر حقیقی دونوں ہی شاعری میں ہوتا ہے البتہ جو چیز ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتی ہے وہ خود قاری کی گہری بصیرت اور اس کا ارفع شعری ذوق ہے۔ کیسیرر اس حقیقت کا اعتراف ان الفاظ میں کرتا ہے۔

> "ایک حقیقی فن کار تمام سخت گیر مادے کو اپنے تخیل کی کھرل میں ڈال دیتا ہے اور اس عمل کے ماحصل کے طور پر وہ ایک شعری، نقش بند اور موسیقی سے لبریز ہئیت، جہان کی دریافت کرتا ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بہت سارے ایسے بھی نمائشی فنی کارنامے ہیں جو اس اقتضا پر پورے اترنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اب یہ قاری کے جمالیاتی فیصلے اور فنی مذاق پر ہے کہ وہ حقیقی فنی کارناموں اور جعلی و تفریحی کاموں میں خط فاصل کس طرح قائم کرتا ہے۔"[6]

ایک حقیقی فنی کارنامے کو جنم دینے کے لئے محض تخیل کی زرخیزی، جذبے کا آب و رنگ اور تخلیقی زبان

---

4 Principles of Literary Criticism, Pages - 2. 6. 8.

5 Ibid P. 269.

6 Ernst Cassirer, An Essay on Man, P. 160

کافی نہیں بلکہ اس کے علاوہ بھی بہت سے وسیجانات ہو سکتے ہیں جو اس عمل میں اس کے معاون ہو سکتے ہیں۔

فن اگرچہ غیر شخصی ہوتا ہے اور وہ فن کار کی زندگی کا سر تا سر آئینہ ہو بھی نہیں سکتا لیکن اس کے باوجود اس میں فن کار کی ذات، اس کی نفسیات، اس کا مذاق اور جس ماحول و معاشرے میں زندگی گزارتا ہے اس کی کچھ نہ کچھ جھلک ضرور موجود ہوتی ہے۔ فن محض ذہنی بوالعجبی[1] یا وحدانیت[2] (Idiocymesacy) نہیں بلکہ دنیا کی بہت سی خارجی حقیقتیں اس میں اس طور سے متبادل ہیں کہ ان کی تفریق محال ہے۔ کیسیرر کا خیال صحیح ہے کہ ہم جب ایک عظیم فن پارہ کی تخلیق کے لئے وجدانی سطح حیات پر جیتے ہوتے ہیں اس وقت ہم داخلی و خارجی دنیا میں کسی اختلاف کو محسوس ہی نہیں کر پاتے اس لمحہ میں نہ تو اس عام و آب و گل کی حامل دنیا میں ہوتے ہیں اور نہ ہی کلیتاً ذات کے حصار میں۔ بلکہ ان دونوں علائق سے پرے ہم ایک ایسے جہان کا تجربہ کرتے ہیں جسے ایک سیمابی، شعری اور موسیقی کے جہان سے تعبیر کر سکتے ہیں[3]۔ اگر فنی کارنامہ فن کار کا محض ایک انفرادی جنون اور تلون کے مترادف ہوتا تو اس میں آفاقی ابلاغ کا سراغ نہ ملتا۔ فن کار کا تخیل اشیاء کی ہیئت کو مطلق العنانی انداز میں ایجاد نہیں کرتا بلکہ انہیں اس روپ میں پیش کرتا ہے جو دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں۔ وہ حقیقت کے ایک مخصوص پہلو کو منتخب کر لیتا ہے مگر یہ عمل انتخاب اسی وقت معروضیت کا بھی عمل ہوتا ہے۔

ایک بار جب ہم اس تناظر میں داخل ہو چکے ہوتے ہیں تو مجبور ہوتے ہیں کہ دنیا کو اسی نظر سے دیکھیں اس وقت ہمیں ایسا محسوس ہوگا کہ شاید ہم نے دنیا کو اس سے قبل اس عجیب شکل میں کبھی نہیں دیکھا تھا لیکن پھر بھی متفق ہوں گے کہ یہ روشنی ایک لمحاتی کوند نہیں بلکہ فن کاری کے عمل کے ذریعہ دائمی اور مستقل ہو گئی ہے۔ ہم جب ایک بار حقیقت کا اس خاص انداز میں عرفان حاصل کر لیتے ہیں تو اسے مسلسل اسی شکل میں دیکھا کرتے ہیں۔

اس بحث سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ شعری و فنی سطح پر بالواسطہ اور براہ راست شاعری میں کونسا اظہار قابل قبول ہو سکتا ہے۔ گذشتہ صفحات میں ایک اچھی اور حقیقی شاعری کے لئے جن شرائط کو

---

1. Idiocyncracy
2. Singularity
3. E.M.W.Tillyard, Poetry Direct and oblique, Page 10

ضروری قرار دیا گیا ہے بالآخر وہی شرائط براہِ راست شاعری کے لئے بھی لازم آتی ہیں۔ البتہ اس معیار پر پوری اترنے والی شاعری کو وجود میں لانے کے لئے فن کار کو ریاضت اور خلوص کے جن مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے وہ اس ریاضت سے مختلف ہے جو ایک اوسط درجہ کا فن کار اختیار کرتا ہے۔ یہاں اس امر کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ براہِ راست و بالواسطہ شاعری کی اصطلاح عموماً ہمارے ذہن میں ایک ایسی شاعری کا تصور پیدا کرتی ہے جو باقاعدہ دو مختلف خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ حالانکہ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ کوئی بھی شاعری اگر وہ سرتاسر نثر کا نمونہ نہیں ہے تو براہِ راست نہیں ہو سکتی۔ لیکن وہ شاعری ہوتے ہوئے بھی براہِ راست اظہار کے بیشتر امکانات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہے۔ اس لئے کہ وہ ایک حقیقی شاعری کے سارے مطالبات پورے کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ چنانچہ یہی عدم توازن دونوں کو دو مختلف خانوں میں منقسم کر دیتا ہے۔ ٹلیرڈ اس کی وضاحت یوں کرتا ہے۔

> ”براہِ راست اور بالواسطہ شاعری کی اصطلاح غلط تفناد
> پیدا کر دیتی ہے۔ ہر شاعری کم و بیش بالواسطہ ہوتی ہے۔
> کوئی بھی شاعری براہِ راست نہیں ہوتی۔“

بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی شعری تخلیق میں بیک وقت دونوں صورتیں نظر آجاتی ہیں اس کا تعلق تخلیق کے مرحلے میں شاعر کی ذہنی حالت اور اس کے موڈ سے ہے۔ ایک فن پارہ جو مختلف اوقات میں تخلیق کیا گیا ہے بسا اوقات اس میں یہ فرق نمایاں ہو جاتا ہے شاید یہی وجہ ہے کہ ایک شاعر بعض اوقات اپنے ایک مخصوص شعری و فکری تجربے میں ناکامی کا احساس کرتا ہے اور اس کی تلافی کے لئے وہ دوسرے اسالیب کا سہارا لے کر پہلے سے بہتر تخلیق کو سامنے لانے کی سعی کرتا ہے۔ شاعر کا یہ رویہ صحیح ہے غلط اس سے تعرض کم البتہ اس کے پس پشت کچھ نفسیاتی محرکات ضرور ہوتے ہیں جو اسے اولین تجربے کی خامکاری کا احساس دلا کر بہتر کی توقع میں ایک اور کبھی کبھی ایک سے زائد بہت سے نئے تجربے اور نئی شعری تخلیق کی بنا ڈال دیتے ہیں اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ ہمارے سامنے بیک وقت بہت سے شعری اسالیب اکٹھا ہو جاتے ہیں جو بیک وقت اپنے اندر بالواسطہ شاعری کے بھی امکانات رکھتے ہیں اور براہِ راست شاعری کے بھی، لیکن جو فن کار یہ سوچ کر نئے تجربے کی تخم گیری کرتا ہے کہ اس کے سبب گذشتہ شعر کی نفی ہو سکے گی وہ غلطی کا

سزاوار ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ایک شعر چاہے وہ کتنا بھی سطحی کیوں نہ ہو اس کی نفی کسی دوسرے شعر سے ہونا ممکن نہیں۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کا خیال ہے کہ

"کوئی بھی نظم دوسری نظم کی نفی نہیں کرتی ہاں ایک تجربہ دوسرے تجربے کو مسترد کر سکتا ہے۔ تضاد کی گنجائش اسی وقت ہوتی ہے جب ہم اپنے تجربات یا شعری فیصلے میں کانٹ چھانٹ کو راہ دیتے ہیں۔"[1]

اردو شاعری میں اسالیب کی بوقلمونی کے پس منظر میں براہِ راست و بالواسطہ شاعری کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ یہاں ابتدا سے ہر صنف بعض خاص موضوعات کے اظہار کے لئے مخصوص رہی ہے اور ہر ایک کے اپنے منفرد فنی مطالبات رہے ہیں۔ اس طور پر غزل، نظم، مرثیہ، رباعی، مسدس اور قصیدہ وغیرہ کے موضوعات کسی حد تک ایک دوسرے سے مختلف رہے ہیں۔ یہ اختلاف فطری ہے یا نہیں یہ مسئلہ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ جو چیز مذکورہ براہِ راست و بالواسطہ شاعری کے نقطۂ نظر سے قابلِ توجہ ہے وہ ان اصناف کے ساتھ شاعر کا مخصوص رویہ ہے۔ مثلاً غزل اور رباعی کے علاوہ مذکورہ جتنی بھی اصناف ہیں۔ ان میں جامعیت اور ساخت کا وہ تصور نہیں ملتا جو بالواسطہ شاعری کی جان ہے۔ یہاں تجربات کو منطقی اور مکمل شکل میں پیش کرنے کی شرط کے ساتھ وزن و قافیے کی رعایت بھی لازمی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ آگے چل کر نظم میں قوافی کی حد تک اس کی سخت گیری کے خلاف عدم اعتماد کا احساس پیدا ہوئے بغیر نہ رہ سکا اور تیز رفتاری کے ساتھ اردو زبان میں ایسی نظموں کی تعداد روز افزوں ہو گئی جنہیں ہم نظم معرّیٰ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن پھر بھی کافی عرصہ تک نظم میں فکری فنی لحاظ سے کوئی اہم انقلاب نہ آسکا اور عرصہ تک غزل ہی کی طرح نظم بھی پابہ سلاسل رہی چنانچہ اس اعتبار سے اقبال کے دور تک نظم زندگی کے خارجی مطالعہ میں معاون ہے۔ اور اپنی تمام عظمت کے باوجود درون بینی اور بلند نگہی کے اس منصب پر نہیں پہنچنے پائی جس پر غزل میر، غالب اور مومن وغیرہ کی وساطت سے متمکن نظر آتی ہے۔ غالباً اس لئے کچھ زیادہ پر وقعت بھی نہیں ہو پاتی اقبال کی دسترس میں آکر نظم جہاں فن کے روایتی ڈھانچے سے نفور ہے وہیں پر وہ باطنی زندگی اور حقیقت کے متعدد جہات کے عرفان میں بھی ہماری رہنمائی کرنے پر قادر ہو جاتی ہے۔ اقبال

1. C.D. Lewis. The poetic Image Page 15

سے قبل نظم کا سارا سرمایہ اس اعتبار سے براہ راست شاعری کی مثال ہے کہ یہاں ایک خاص موضوع کو شرح و بسط کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے ان کے مطالعہ سے ہماری معلومات میں کچھ اضافہ تو ہو سکتا ہے لیکن ان سے ہم کوئی بصیرت نہیں حاصل کر پاتے۔

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ شاعری میں بیانیہ انداز بذات خود بے معنی اور بے وقعت نہیں بلکہ جو چیز اسے پر وقعت اور بے وقعت پست اور بلند بناتی ہے وہ ایک مخصوص حقیقت کے ساتھ اس کا رویہ ہے۔ چنانچہ جس چیز کو واقعہ کا ہو بہو اور بے کم و کاست بیان کہتے ہیں وہ شاعری میں کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اس کے مطالعہ سے قاری کو تضیع اوقات کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ ٹلیرڈ کا یہ خیال کہ ــــ

"آج جبکہ ایک نقاد یہ سوچتا ہے کہ اسے چار پانچ ادبیات
کے ادب عالیہ کا مطالعہ کرنا چاہئے تو اسے اتنا وقت
کہاں میسر آسکتا ہے کہ وہ خود اپنی ہی زبان میں
براہ راست شاعری کا وظیفہ کرے۔" [1]

وہ آگے چل کر مزید لکھتا ہے کہ ۔۔۔۔

"ہم ایک عظیم شاعری کی تعمیر کے لئے براہ راست شاعری
کو اختیار نہیں کر سکتے اس لئے کہ یہ کچھ عرصے کے بعد اپنی
وقعت کھو دیتی ہے۔" [2]

ٹلیرڈ یہ بھی کہتا ہے کہ براہ راست شاعری نہ صرف مر چکی ہے بلکہ اس کے وجوہ ہیں کہ اسے کیوں فنا ہو جانا چاہیے [3] تو ہمارا خیال دفعتاً اردو شاعری کی کچھ اصناف مثلاً قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، ترجیع بند، ترکیب بند، واسوخت اور مخمس وغیرہ کی طرف منعطف ہوتا ہے جن میں بعض کلیتاً فنا ہو چکی ہیں اور بعض سسک کر دم توڑ رہی ہیں۔ اس کی وجہ ان اصناف کی خامکاری ہی ہو سکتی ہے حتیٰ کہ اردو کے مراثی بھی اپنی تمام عظمت کے

---

1 Poetry Direct and Oblique. P. 109

2 " " " " 103

3 " " " " 108

باوجود اس قدر شخصی حصار میں جکڑے ہوئے ہیں کہ ہم انھیں عالمی رزمیہ کارناموں کے درمیان رکھنے کی جرأت نہیں کرسکتے۔ اتنی کثیر تعداد میں ہماری شعری اصناف کا زیاں محض فکر وفن کی عدم آہنگی اور شعرائے سلف کی فن کی طرف سے کوتاہی اور شعری صداقت سے گریز ہے۔

اس جائزے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کوئی بھی تجربہ شعر بننے کے لئے شاعر سے ایک خاص قسم کے فنی خلوص اور ذہنی بیداری کا مطالبہ کرتا ہے۔ جس کی عدم موجودگی میں شعری تجربہ بے اعتباری کا شکار ہوجاتا ہے اور اس کا شمار دوسرے یا تیسرے درجے کی شاعری میں ہوتا ہے۔ ایلزبیتھ ڈریو جو شاعری اور نظم میں فرق کرتی ہے وہ لکھتی ہے کہ

"شعری خیالات اور منطقی خیالات اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں اور جب ان کا اظہار شعری ہیئت کے حوالے سے ہوتا ہے تو ہم ایک شاعری اور دوسرے کو نظم کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن جب ہم شعری خیالات کو اور زیادہ قریب سے پرکھتے ہیں تو یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کے باطنی جہان میں بہ لحاظ پیمانہ بہت سے فرق وجود ہیں جن کے تحت ایک اچھی شاعری اوسط درجے کی شاعری اور خراب شاعری کا تعین ممکن ہوتا ہے۔"[1]

اردو شاعری میں جن چند اصناف کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کا شمار بعض خصوصیات کی بنا پر دوسرے یا تیسرے درجے کی شاعری ہی میں کرنا چاہئے۔ اس لئے کہ بنیادی طور پر ان کا میلان بیان کی جانب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس انبار میں بالواسطہ شاعری کی بھی بعض مثالیں مل جاتی ہیں جن سے واقعات کا اظہار تشبیہ، استعارہ اور علامت کے پردوں میں ہوا ہے اور ان میں بعض ایسے جذبات کی بھی آمیزش ہے جو اپنے اندر آفاقی اپیل رکھتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا اظہار ایک ایسے کینوس پر ہوا ہے جس پر مسلسل بارش کے چھینٹے پڑتے رہتے ہیں اور نتیجتہً یہ نقوش کبھی اپنی آب وتاب کھودیتے ہیں۔

---

1 Elizabeth Drew Discovering Poetry

اب ہمارے سامنے جو چیز بچتی ہے وہ غزل و نظم کا سرمایہ ہے۔ نظم کے آزاد انفرادی وجود کو تسلیم کرتے ہوئے ہمیں یہ دیکھ کر مایوسی ہوتی ہے کہ اقبالؔ کے دور تک اس کی دسترس میں وہ توانائی نظر نہیں آتی جو اسے ابدیت سے ہمکنار کر سکے، وہ ہزار کوشش کے باوجود غزل کے مقابلے میں ایک پست صنف نظر آتی ہے جس پر بسا اوقات کوئی ایک عنصر اس طرح غالب آجاتا ہے کہ وہ اپنا توازن برقرار نہیں رکھ پاتی چنانچہ اردو نظم کا سفر اپنے تشکیلی زمانے سے لے کر اقبالؔ کے دور تک کئی منزلوں میں بٹا ہوا ہے۔ نظم نگاری ابتدا تا انتہا اگر ایک طرف نیچرل شاعری اور مناظر فطرت کی عکاسی کا وسیلہ ہے تو دوسری جانب اسے پند و موعظت اور درس و اخلاق کے فرائض بھی انجام دینے پڑتے ہیں اس کا کل سرمایہ یہی دو موضوعات ہیں جن کا وہ طواف کرتی نظر آتی ہے۔

نیچرل شاعری بجائے خود بری چیز نہیں لیکن ہم اس کو کل شاعری نہیں کہہ سکتے ابتدا میں ہمارے شعراء کو نظم نگاری کی ڈگر نصیب ہوئی وہ انگریزی شعری ایوانوں سے گزری تھی اور انگریزی میں رومانی شاعری کی تحریک سے متاثر ہو کر نیچرل شاعری کا خاصا سرمایہ اکٹھا ہو گیا تھا اس لئے ہمارے شعراء نے بھی ترجمے کو اصل شاعری تصور کیا اور خود اپنے عرفان و آگہی کو رہنما بنا کر شعری جہان کا سفر کرنے سے دریغ کیا چنانچہ بیشتر اس دور کی منظوم شاعری میں حقیقت کا وہ روپ نہیں ملتا جسے ہم شعری حقیقت کہتے ہیں اور شاعر کی انفرادی حس اور تخیل کی پروردہ ہوتی ہے۔ البتہ جن لوگوں نے تھوڑی جرأت سے کام لے کر اور بصیرت کو رہنما بنا کر شعری اقدار کو کریدا انہیں وہ جواہر پارے نصیب ہوئے جن کی چمک آج بھی ماند نہیں ہوئی ہے۔ چنانچہ نظیرؔ اکبر آبادی، محمد حسین آزادؔ، حالیؔ، محمد اسمٰعیل میرٹھی، نادرؔ کاکوروی، سرورؔ جہان آبادی اور شوقؔ قدوائی وغیرہ میں سے بعض کے یہاں بالواسطہ شاعری کی کچھ خصوصیات تشبیہ، استعارہ اور علامت کے پردہ میں لپٹی ہوئی دستیاب ہو جاتی ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ شعری وسائل بھی جو شعری ڈھانچے کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتے ہیں یہاں محض شعری تزئین کا فریضہ انجام دیتے ہیں جن کے تحت شاعری محض صناعی و گلکاری تک محدود ہو جاتی ہے۔ ٹلیرڈ اس طرح کی شاعری کے بارے میں لکھتا ہے کہ۔

"کبھی کبھی براہِ راست شاعری صناعی کی بھی حامل ہوتی ہے

> اس کی مثال ولیم ایٹس کی نظم مینارہ ہے۔ یہ نظم باوجود تمام صناعی وگل کاری کے بنیادی طور پر حقیقی ذاتی تجربات اور ہم عصر سیاست کا احاطہ کرتی ہے جس میں برک اور گارٹن کی حیثیت نقطۂ ارتکاز کی ہے۔" ۱؎

بہر حال اقبال سے قبل کی شاعری میں بعض اکاذکا بالواسطہ شعری اظہار کی چنگاریوں کی جستجو سے بہتر ہے کہ خود اقبال کی شاعری میں اس کی نوعیت کا مطالعہ کریں۔ یہ ایک مسلّم حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری نظم نگاری کے سلسلے میں ایک پختہ تر ارتقا پذیر مرحلہ ہے۔ یہاں ہمیں نظم نگاری کی سطح پر پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ فکروفن کی آمیزش اس درجہ کمال پر پہنچ کر ہی ایک لافانی شاہکار کو جنم دے سکتی ہے۔ اقبال موضوع وہیئت کے دیرینہ جھگڑے سے نکل کر ایک ایسے شعری جہان کی تشکیل کرتے ہیں جس میں مذکورہ ہر دو لوازم کی تفریق ناممکن ہو جاتی ہے جس طرح غالب نے کچھ عرصہ پہلے اردو غزل کو ہر موروثی روایت کے پھندے سے نکال کر خود اپنے کس بل اور انفرادی خلوص سے دائمی نقوش عطا کئے، بالکل اسی انداز اور اسی ذہنی تگ و تاز کے ساتھ اقبال نے نظم کو ایک ہی جست میں فکروفن کی ان بلندیوں تک پہنچا دیا جس کا برسہا برس کی ریاضت کے بعد بھی تصور کرنا محال تھا۔ غالب کی طرح اقبال کی شاعرانہ شخصیت آج ایک طویل بعد زمانی کے بعد بھی ناقابل تسخیر ہے۔ حتیٰ کہ ہمارے زمانے میں نظم نگاری کا فروغ اور اس میں تعقل و تفکر کی کارفرمائی کہیں شعوری اور کہیں لاشعوری طور پر اقبال ہی کی دانشورانہ شاعری سے کسب نور کرتی ہے۔ اقبال کے یہاں وطنیت، قومیت اور دینداری کے تصورات کی قدم قدم پر پرورش ہے لیکن اگر ان کی شاعری کا غور وتعمق کے ساتھ مطالعہ کیا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ساری چیزیں ان کی آفاقی بصیرت کی زد میں ہیں جن پر ٹھہر کر وہ تھوڑی دیر سانس لیتے ہیں اور آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اقبال کی شاعری میں تجربات کے براہ راست و بالواسطہ اظہار کا مسئلہ بعض دوسرے مسائل سے ہم رشتہ ہے۔ یعنی یہ کہ ان کی شاعری چونکہ ابتدا تا انتہا بعض پیچیدہ مراحل سے گزری ہے اس لئے اس میں ترسیل و ابلاغ کی

---

1 Poetry Direct and Oblique, P. 17.

بھی سطحیں مختلف اور متضاد ہیں۔ چنانچہ بانگ درا جو اقبال کا پہلا شعری مجموعہ ہے۔ بال جبریل کے مقابلے میں کچھ ابتدائی درجے کی فکر کا مظہر ہے۔ بال جبریل جس فنی پختگی اور دانشورانہ فکر کا نمونہ ہے ضربِ کلیم اس سے عاری ہے لیکن ارمغان حجاز جو آخری دور کے کلام پر مشتمل ہے اس میں چونکہ نظریے کی گونج زیادہ پُرشور ہے اس لئے اس کی بھی سطح ضربِ کلیم سے بلند نہیں ہو پاتی غرض کہ اقبال کی پوری شاعری میں فکر و فن کے درمیان ہر آن ایک زبردست مجادلے کا سراغ ملتا ہے جس میں بالآخر بالادستی فن کو حاصل ہوتی ہے۔

اقبالؔ کی وہ نظمیں جو نیچرل شاعری کا نمونہ ہیں (اس میں ترجمہ اور طبع زاد دونوں شامل ہیں) ان میں جو چیز بار بار ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ اقبال کا دلکش رومانی تخیل اور رومانی پیکر ہیں جو انگریزی شعراء کے ورثے کے طور پر اقبال کے یہاں اس طور پر در آئے ہیں کہ دونوں میں فرق کرنا محال ہو جاتا ہے یہاں قدم قدم پر زندگی کی مادی حقیقتوں سے گریز کا احساس ہوتا ہے اور جذبے کی توانا گرفت ہر آن شدید ہوتی رہتی ہے۔ اس کی دلکش مثال اقبالؔ کی پہلی ہی نظم 'ہمالہ' فراہم کرتی ہے۔

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستان
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

اس پوری نظم میں سارے الفاظ و تلازمات رومانی اسلوب سے عبارت ہیں اور اقبالؔ کا رومانی تخیل ایک تہہ نشین موج بن کر اس نظم میں سرایت کر چکا ہے۔ اس طرح کی اور بہت سی نظمیں ہیں جہاں جذبہ جو رومانیت کا عظیم عنصر ہے اور تعقّل ایک دوسرے دست و گریباں ہیں۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت کرنی ضروری ہے کہ شاعری کا یہ پہلو جسے ہم اصطلاح عام میں رومانی کہتے ہیں خاصا زرنگار ہوتا ہے اس میں پنہاں جذبات کی تند و تیز لہریں ہمیں اضطراب کے جس سیل سے گزارتی ہیں وہاں ہم ایک عجیب بے بسی کا تجربہ کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعر میں جذبات اہم ضرور ہوتے ہیں لیکن شاعری اگر سراسر جذبات ہی ہو کر رہ جائے تو پھر اس کی صداقت مشتبہ ہو جاتی ہے یعنی یہ ایک وقتی صداقت ہو گی دائمی نہیں۔ اس لحاظ سے ہم اقبالؔ کے خالص رومانی تخیل سے برآمدہ شدہ ماحصل کو ایک اچھی شاعری ضرور کہہ سکتے ہیں جو بالواسطگی کی بھی تمام شرائط کو پورا کرتی ہے پھر بھی اسے ہم اقبالؔ کی عظیم شاعری نہیں کہہ سکتے۔ یہ اور بات ہے کہ اقبالؔ کی شاعرانہ فکر میں ایسے مواقع بہت کم ہیں جہاں ان کی

شاعری محض جذبات کی کابوسی فضا تعمیر کرنے پر اکتفا کرتی ہو یا ایتھر میں تیر رہی ہو یا اس میں رومانی تحریک کی اس بے ضابطگی کا سراغ ملتا ہو جس کے سبب مغرب کی رومانی شاعری کو گم کردۂ راہ ہونا پڑا۔ اس کے برعکس اقبال کی رومانیت ان کے تعقل کے زیرِ نگین ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ۔

> "گرچہ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ اقبال کے ذہن کا امتیازی خاصہ رومانیت ہی ہے۔۔۔۔ مگر ان کی رومانیت گوئٹے کی طرح سائنسی حقیقت کی دشمن اور ان کا تعقل ان کے تخیل کا رقیب نہیں بلکہ ہمراز و ہمدم ہے جو عقلی حقائق کو بھی کشتِ گُل بنا کر پیش کرتا ہے اور مجرد فکر اور منطق کے بے رنگ خاکوں میں شعر کا رنگ یوں بھر دیتا ہے کہ تعقل کی خشک زمین سے ادب کے گل بوٹے ابھرنے لگتے ہیں۔"[1]

بانگِ درا میں شامل قومیت و وطنیت سے متعلق نظمیں خصوصاً شکوہ جوابِ شکوہ، تصویرِ درد اور خضرِ راہ وغیرہ بعض ایسی نظمیں ہیں جو اس اعتبار سے مکمل ہیں کہ ان کی وساطت سے ہمیں اقبال کے شاعرانہ ارتقا کو سمجھنے اور آئندہ کارناموں کے سلسلے میں ایک تصوراتی فضا قائم کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔ لیکن ان نظموں میں بعض اپنے ہنگامی موضوعات اور کچھ موضوع کی رعایت سے یکطرفہ جھکاؤ کے سبب عدم توازن کا شکار ہوئے بغیر نہیں رہ سکی ہیں۔ خصوصاً تصویرِ درد اور شکوہ جوابِ شکوہ وغیرہ میں جگہ جگہ اس وضاحت اور منطقی اسلوب کا پتہ چلتا ہے جو عموماً نثر میں جائز ہے۔ ہر عظیم شاعری ایک طرح کے منطقی خلا کی حامل ہوتی ہے جو اس میں قصداً فراہم کی جاتی ہے اس ٹکنیک کے سبب جہاں شاعری نثر سے ممیز ہوتی ہے وہیں پر وہ قاری کے لئے زیادہ دلچسپی کی چیز بن جاتی ہے۔ اس کا ابہام معنی کی متعدد سطحیں فراہم کرتا ہے جو ہر نوع کی بڑی شاعری کا خاصہ ہے۔ مذکورہ نظموں میں منطقی خلاؤں کی بے حد کمی ہے جس کے سبب وہ اپنے اندر ایک فنی کمی کا احساس دلاتی ہیں۔ یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ایک مخصوص نظریے کی جانب اس درجہ جھکا ہوا ہے کہ اس کا نظریہ اس کی شاعری پر غالب آگیا ہے۔ اقبال نے بلاشبہ یہاں احتیاط سے کام لیا ہے۔ لیکن

---

[1] ڈاکٹر سید عبداللہ "اقبال ایک ادبی فنکار" اقبال ریویو۔ ص ۳۰

پھر بھی ان کے عقائد شعری سطح پر نمودار ہو ہی جاتے ہیں۔ پھر یہ نظمیں معنی کے اعتبار سے بھی یک جہت اور وجدانی پہلو کی حامل ہیں جن کی تفہیم میں عموماً یکسانیت ہوتی ہے جو ایک اوسط درجے کی شاعری کا وصف ہے نظم والدہ مرحومہ کی یاد" بانگ درا کی نسبتاً زیادہ پروقار نظم ہے جس میں فکر و فن کی آمیزش اس انداز میں ہوئی ہے کہ اس نظم کی حیثیت ایک مونیڈ کی ہو گئی ہے جس میں الفاظ، محاکات، بصری اور سماوی عناصر مل جلکر ایک وحدت میں تحلیل ہو گئے ہیں اور یہ وحدت بھی مجہول قسم کی نہیں بلکہ فعال اور متحرک ہے۔

ضرب کلیم کی شاعری بانگ درا کے مقابلے میں اس لحاظ سے ترقی یافتہ ہے کہ اس میں شاعر ایک ایسے نظام فکر کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جو وقت کے ساتھ قوی اور مستحکم ہو کر اس کی حیات کا جزو بن چکا ہے ۔ ضرب کلیم کی شاعری کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ یہاں نظریہ یکسر فن پر قدر بالاتری حاصل کرچکا ہے۔ یہاں اقبال شاعری سے زیادہ منطق اور نرم کلامی کے مقابلے میں خطابت کا انداز اختیار کرتے ہیں اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اقبال خود فن اور فن کاری کو بہت زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے اور وہ صرف خیال اور پیام کی اہمیت کے قائل تھے اس میں کوئی شک نہیں کہ ضرب کلیم کی شاعری اقبال کے اس تصور انقلاب کا ایک زبردست مظہر ہے جو وہ ذہنی وسیاسی سطح پر مسلمانوں کی زندگی میں رونما کرنا چاہتے تھے لیکن چونکہ ان کی حیثیت کسی قدر بیان سادہ کی سی ہو گئی ہے اس لئے ان سے حاصل شدہ تاثر زیادہ دیر پا نہیں ہوتا اور ہم بہت جلد انہیں فراموش کر دیتے ہیں۔ ضرب کلیم کی شاعری میں خیال نظریے یا تجربے کی حیثیت ان " زرین اقوال " کی ہے جو اپنی جگہ پر بہت اہم ہیں لیکن چونکہ وہ ہمیں بالواسطہ طور پر دستیاب نہیں ہوتے اس لئے ان پر عمومیت کا شبہ ہوتا ہے وہ ہمارے لئے جمالیاتی یا فنی انکشاف کی حیثیت نہیں رکھتے ۔

میلرڈ شاعری میں عظیم اقوال کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ان اقوال کو نامیاتی ہونا چاہئے تاکہ وہ شعر میں نتھی کر دیئے گئے ہوں ۔ انہیں تمام اجزا کے کل سے برآمد ہونا چاہئے [1]

تقریباً اسی طرح کے جذباتی اور ہیجانی ردعمل کا سراغ ہمیں ارمغان حجاز کی شاعری میں نظر آتا ہے جو اقبال کے آخری دور کی شاعری پر مشتمل ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس میں بعض نظمیں نسبتاً بہت ہی اچھی ہیں جن میں خصوصیت کے ساتھ ابلیس کی مجلس شوریٰ قابل ذکر ہے۔ اس کا شعری اسلوب بالواسطگی

---

1 Poetry Direct & Oblique, P - 47

کا بھی تابع ہے اور فنی در و بست سے بھی آراستہ ہے

اقبال کی اصل عظمت کا ضامن اور انھیں آفاقی توقیر دلانے میں ان کے شعری مجموعے 'بال جبریل' کا بہت بڑا حصہ ہے۔ بال جبریل کی سطح پر پہنچکر اقبال شعر و فن کی ان بلندیوں کو چھو لیتے ہیں جو صرف دنیا کے عظیم شعراء کے لئے ممکن ہو پاتی ہے۔ یہاں ان کے قول پر کہ وہ شاعر نہیں صرف پیامبر ہیں ان کے عجز بیان کا شبہ مستحکم ہو جاتا ہے۔ بال جبریل کی شاعری بھی تعقل و تفکر کی شاعری ہے لیکن یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا اصل سرچشمہ شاعر کا تعلق نہیں اس کا وجدان ہے جس سے گزر کر اس میں آفاقیت کے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں جو اقبال کو عالمی ادب کے دیگر ممتاز شعراء سے بہت قریب کر دیتے ہیں۔ اس عظمت کی ذمہ داری پیام سے زیادہ ان کی فن کارانہ بصیرت پر عاید ہوتی ہے۔ پیام کی حامل تو ان کی بقیہ شاعری بھی ہے لیکن اس مقام و مرتبہ کی حامل نہیں ہے اس لئے کہ وہ محض پیام ہے اور یہاں پیام شعری ڈھانچے کے رگ و ریشے میں اسطرح جاگزیں ہو چکا ہے کہ وہ پوری شعری کائنات کا ایک ناگریز اور ایک لازمی حصہ بن چکا ہے۔

غزلوں کے علاوہ بال جبریل میں نظموں کا جو سلسلہ ہے اس میں مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ۔ جیسی معرکتہ الآرا نظمیں بھی موجود ہیں۔ مسجد قرطبہ' اقبال کی وہ نظم ہے جو اپنی اہمیت کے لحاظ سے آج بھی نئی اور جاذب توجہ ہے۔ اس نظم کی حیثیت فنی، تکنیکی اور کسی قدر موضوعی نقطۂ نظر سے وہی ہے جو ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ، کی ہے۔ خود اقبال اور ایلیٹ میں اس لحاظ سے کافی مماثلت ہے کہ اقبال ہی کی طرح ایلیٹ کی بھی روح مذہب کی گہرائیوں میں ڈوبی ہوئی ہے۔ بیسویں صدی میں ایلیٹ کی شاعری عیسائیت اور کیتھولک مذہب سے استفادہ کرنے کے باوجود دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری میں اپنی ایک خاص اہمیت کے لئے ممتاز ہے ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ عنوان کے اعتبار سے بھی اور اپنے عناصر ترکیبی کے لحاظ سے بھی یورپ کی تہذیب جدیدہ کا ایک طویل مرثیہ ہے جو تاثر کے اعتبار سے اس قدر اندوہ آگیں ہے کہ ذہن و دل پر ایک مغموم فضا طاری کر دیتی ہے۔ اس کے باوجود بھی یہ ایک عظیم نظم ہے جس میں ازلی و ابدی حقیقت یعنی انسان کے زوال کے المیہ کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ یہ حقیقت نظم کی رنگین پنہائیوں میں جذب ہو کر بھی اپنے وجود کو باقی رکھتی ہے مسجد قرطبہ بھی اقبال کی وہ نظم ہے جو بنیادی طور پر فکر کے انہیں خطوط پر ڈھلی ہے جس پر ویسٹ لینڈ کی تشکیل ہوئی ہے لیکن یہاں جس تہذیب کی زبوں حالی اور پسپائی کا بیان ہے

اس کا تعلق مسلم تہذیب سے ہے، دونوں میں فرق یہ ہے کہ اقبال کی نظم کا اختتام امید پر ہوتا ہے جبکہ ایلیٹ کی زخم خوردہ روح مستقبل میں ہر آسودگی سے مایوس ہو چکی ہے۔ مسجد قرطبہ گرچہ مختلف حصوں میں منقسم ہوتی ہے لیکن ان حصوں کے درمیان تاثر کے لحاظ سے ایک حیرت انگیز داخلی رشتہ موجود ہے جس کے سبب یہ نظم ایک ایسی اکائی میں تبدیل ہو جاتی ہے جو کہیں سے بھی علیحدہ نظر نہیں آتی اس نظم کے گہرے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ وہ انتہا ہے جہاں شاعر نے فن کے سارے امکانات کو اتمام تک پہنچا دیا ہے۔ یہی وہ مقام بھی ہے جہاں اقبال کی شاعری ہر مقصدیت سے اپنا دامن چھڑاتی معلوم ہوتی ہے اور تخلیقی سرچشمہ جو شاعر کی روح کی گہرائیوں سے ابل رہا ہے وہ ہر سدراہ سے گزر کر دور دراز وادیوں میں پھیل جانا چاہتا ہے۔ کم و بیش اسی پائے کی اقبال کی نظم ساقی نامہ بھی ہے جو فن کاری کا دوسرا عظیم مظہر ہے۔

نظم کی حد تک اردو شاعری میں براہ راست یا بالواسطہ اظہار کا سلسلہ اقبال پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے لیکن اس پورے شعری سفر میں اقبال کی حیثیت نقطۂ ارتکاز کی ہے جس کا نور تمام راہوں میں پھیلا ہوا ہے۔

اقبال کے بعد نظم لکھنے والے شاعروں کی ایک لمبی فہرست ہے ان میں سے ہر شاعر کسی نہ کسی مکتبہ فکر کی نمائندگی کرتا ہے اس لحاظ سے ان کی شاعری کا مطالعہ ہمیں کہیں ادبی نراجیت کے تاثر سے دوچار کرتا ہے اور کہیں اطمینان کا احساس دلاتا ہے بحیثیت مجموعی آج علامتی اظہار نے نظم کے رنگ و آہنگ کو جدید حسیت کی جس کیفیت سے دوچار کیا ہے اس کے سبب نظم کا میلان براہ راست اظہار سے گریز اور بالواسطگی کی طرف پیش قدمی کے مترادف ہے۔

اردو نظم میں براہ راست و بالواسطہ اظہار کی نوعیت کو سمجھ لینے کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ غزل میں بھی اس اظہار کا عمومی جائزہ پیش کیا جائے۔ نظم کے علاوہ اگر اردو کی کسی دوسری صنف میں بالواسطہ شاعری کے صحیح نمونے دستیاب ہوتے ہیں تو وہ غزل ہی ہے۔ غزل کا فن نظم کے فن سے مختلف ہے اور یہ دونوں اصناف اپنی ہیئت اور امکان کے لحاظ سے مخالف سمت کا سفر کرتی ہیں نظم مکمل ہو کر ایک اکائی بنتی ہے جبکہ غزل کا ہر شعر ایک اکائی ہے۔ یہاں شعری ڈھانچے کا تصور بھی گمراہ کن ہے جس کی توقع نظم سے کی جاتی ہے۔ انگریزی شعری تنقید عموماً نظم کے گرد پھیلی ہوئی ہے اس کی وجہ ظاہر ہے کہ انگریزی میں غزل

جیسا کوئی فارم موجود نہیں ہے۔

غزل بھی ابتدا سے آج تک فکر و فن کی مختلف منزلوں سے گزرتی رہی ہے اور اسی لحاظ سے اس میں بلندی اور پستی کے آثار پیدا ہوئے ہیں۔ ہماری شعری اصناف میں غزل جس قدر مقبول رہی ہے اسی قدر اس کے فکری و فنی تقاضے بے حد دشوار اور مشکل رہے ہیں۔ ابتدا سے آج تک کے غزل گو شعرا کی ایک بہت ہی لمبی فہرست ہے لیکن اس ہجوم میں بس معدودِ چند ہی ہیں جو کسی بلند معیار کی تاب لا سکتے ہیں اس سلسلے میں غزل کے جو شعرا سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں۔ میرؔ، سوداؔ، دردؔ، انشاؔ، مصحفیؔ، آتشؔ، ناسخؔ، مومنؔ، ذوقؔ، غالبؔ، داغؔ، امیرؔ، حسرتؔ، فانیؔ، اصغرؔ، جگرؔ، اور فراقؔ۔ لیکن آج بھی جو اہمیت میرؔ و غالبؔ کو حاصل ہے وہ مذکورہ شاعروں میں سے کسی کو بھی میسر نہیں، میرؔ و غالبؔ کی شاعری میں کسی منظم نظامِ فکر، نظریہ، عقیدہ، افادیت وغیرہ کی تلاش غالباً فضول ہے۔ یہاں پر جو کچھ ہے وہ شاعری ہے یعنی ایک ایسا شیشۂ نازک جو کسی پتھر کی تاب نہیں لا سکتا میرؔ و غالبؔ کے فن میں شخصیت کی رعایت سے خاصا فرق ہے۔ میر ایک نازک لہجے میں نازک خیال اور مدھم سر میں نغمہ سرا ہونے والے شاعر ہیں جن کے یہاں ایک ایسا شعری گداز ہے جو دلوں کو پگھلا کر موم کر دیتا ہے ان کے یہ شعر۔۔۔۔

بے سدھ ہوئے ہیں ہم آئی ایک بو جو گلستاں سے
پر زور تھی مئے کتنے غنچوں کی گلابی کی

چراغان گل سے ہے کیا روشنی
گلستان کسو کی قدم گاہ ہے۔

جھکی ہے شاخِ پُر گل ناز سے کیا صحن گلشن میں
نہال قد کی اس کے مدعی تھی سو ندامت ہے

کسی فلسفیانہ موشگافی کے متحمل نہیں ہو سکتے اور نہ ہی ان پر کسی نظریے کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔

بلکہ سچ تو یہ ہے کہ یہ اشعار تشریح اور وضاحت کی بھی تاب نہیں لاسکتے اس کے سبب ان کا حسن مجروح ہوتا ہے۔ یہاں اصل معنویت الفاظ و تلازمات کے نشست کی ہے جس کی وساطت سے شاعر ہماری نظروں کے سامنے ایک غیر مرئی کائنات کی نقش گری کرتا ہے۔ یہاں موضوع اور ہیئت ایک دوسرے میں اس طرح جذب ہو چکے ہیں کہ ان میں امتیاز ناممکن ہے۔ ایک اعلیٰ شاعری کا بنیادی وصف یہی ہے کہ وہ پہلے شاعری کی تمام شرائط کو بہ تمام و کمال پورا کرتی ہے اس کے بعد کچھ اور ہوتی ہے۔ غزل میں نظم کے مقابلے میں بالواسطگی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں میر کے ضخیم دیوان میں راست اظہار کی مثالیں شاذ و نادر ہی ملتی ہیں محض کچھ اشعار ہو سکتے ہیں جن پر راست ہونے کا الزام آ سکتا ہے لیکن وہ بہت تھوڑے ہیں۔

غالب کی شاعری بالواسطہ شعری اظہار کے سلسلے میں زیادہ پختہ اور ارتقا پذیر مرحلہ ہے یہاں یہ بات اور بھی شدت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے کہ شاعری کسی منفعت کے حصول کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک حیاتیاتی مجبوری اور ایک نامیاتی اور تخلیقی زندگی کا فطری عمل ہے غالباً یہی وجہ ہوگی کہ فن کو اظہار ذات بھی کہا جاتا ہے یہ ایک ایسی دفعالیت ہے جو تعقل اور سائنسی منطق سے ماورا ہے۔ غالب کے تخلیقی لاشعور کا سرچشمہ وہ ابدی اور آفاقی شعری اقدار ہمیں جو ہر دور کے عظیم اور برگزیدہ فنکاروں کا ورثہ رہی ہیں۔ ان کی برآمد انہوں نے اپنی بساطِ دل پر اپنے شعری ادراک اور وجدان کے ذریعے کی جس کا نتیجہ ہے کہ ان کی شاعری محض گنجینۂ معنی کا طلسم نہیں بلکہ اس کے ماسوا بھی بہت کچھ ہے۔

غالب کی شاعری میں فکر کا پہلو قوی تر ہے لیکن اس پر فن کا پہرہ اس قدر سخت ہے کہ اسے کبھی بھی برہنگی کے مواقع نہیں ملتے۔ غالب کی شاعری جہاں ان کی ذات کے پیچ و خم کو نمایاں کرتی ہے — ہمارے سامنے ان تجربات کا بیش بہا خزانہ بھی کھول دیتی ہے جو آفاقی سرچشموں سے مستعار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ابعاد کی جتنی کثرت ہے وہ کسی دوسری شاعری کو میسر نہیں محض چند اشعار اس حقیقت کو اجاگر کرنے کے لئے کافی ہیں۔

وصالِ جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
کہ دیجئے آئینہ انتظار کو پرداز

لافِ تمکین فریبِ سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

نقصاں نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
سو گز زمین کے بدلے بیاباں گراں نہیں

ہے وہی بدمستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ ۔۔
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے ۔۔

غالبؔ سے پہلے اور غالب کے بعد بھی غزل میں عموماً بالواسطہ اظہار کی جو شکلیں ملتی ہیں ان میں ہر ایک کے درجے کا فرق نمایاں ہے ۔ غزل میں ابہام، علامت کی پیچیدگی، حسیت اور پیکر تراشی کا جو سرمایہ غالبؔ کی وساطت سے داخل ہوا اس میں ایک صدی کے بعد بھی کوئی خاص اضافہ ممکن نہ ہو سکا اس لحاظ سے یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ایک اعلیٰ تر اور مکمل بالواسطہ شاعری کے سلسلے میں غالب کی شاعری ایک نقطۂ امتیاز کا حکم رکھتی ہے ۔

اس مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو شاعری میں بالواسطہ شاعری کا سرمایہ خصوصیت کے ساتھ غزل کے وسیلے سے دریافت ہوتا ہے جس میں نظم کا بھی حصہ ہے اور جس کی بہترین مثال اقبالؔ کی شاعری ہے نظم میں بالواسطگی کے امکانات نسبتاً کم تر ہوتے ہیں لیکن اب آئندہ جو شاعری بالواسطگی کے معیار پر پوری اترے گی وہ نظم ہی ہو گی اس لئے کہ اب اس کے فنی مطالبات میں اصوات و علائم، منطقی خلا، اور ابہام کو گہری معنویت حاصل

ہوتی جا رہی ہے۔ بلکہ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل میں ہماری شاعری بالواسطہ اظہار ہی کو اپنائے گی اس لئے کہ اظہار کی اسی ٹیکنیک کو اختیار کرنے کے بعد وہ مغرب کی علامتی اور پیچیدہ تر ابہام کی تابع شاعری کے صحیح معنوں میں مدِمقابل آ سکے گی۔۔۔

قلی قطب شاہ کی شاعری

محمد قلی قطب شاہ کا نام آتے ہی ہمارا ذہن ایک ایسی شخصیت کی طرف منعطف ہو جاتا ہے جو اپنی گو ناگوں خصوصیات کے سبب بے پناہ کشش اور رعنائی کی حامل ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شہرت میں یہ عنصر بھی مشترک ہے کہ وہ عموماً اردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر تسلیم کیا جاتا ہے لیکن جو چیز مزید اس کی عظمت کی ضامن ہے وہ اس کے کلام پر مشتمل اُردو کا ضخیم دیوان ہے جس میں اس نے اُردو کی بیشتر اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ غزل۔ قصیدہ۔ مرثیہ، مسدس۔ ترجیع بند اور رباعی سب میں اس کی شاعری کے نمونے موجود ہیں۔ ایسا بہت ہی کم ہوتا ہے کہ ایک شخص بادشاہ بھی ہو اور ایک کامیاب اور پختہ کار شاعر بھی ہو۔ لیکن قلی قطب شاہ کے یہاں بیک وقت یہ دونوں خصوصیات موجود ہیں۔ اُسے ایک عظیم فرمانروائے وقت ہونے کے ساتھ مملکت شعر کے بھی تاجدار ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اگر وہ صرف بادشاہ ہی ہوتا تو ہمارے لئے ادبی تاریخ میں اس کا نام لینا بھی گوارہ نہ ہوتا لیکن اتفاق سے اس نے اپنے نقوش ادب اور سیاست دونوں پر مرتسم کئے ہیں۔ اس لئے اسے نظر انداز کرنے کی جرأت کوئی نہیں کر سکتا۔

محمد قلی قطب شاہ کے کلام کا جائزہ لینے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ چند بنیادی مسائل واضح کر دیئے جائیں تاکہ اس کی شاعری کو صحیح پس منظر میں سمجھا جا سکے۔ چنانچہ اول بات یہ ہے کہ قلی قطب شاہ ہر حال میں شاعری کے تشکیلی دور سے تعلق رکھتا ہے جب کہ خیالات میں پیچیدگی کے بجائے سادگی اور صفائی

تھی اور زبان بھی ترقی کے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی اس لئے اس تاریخی اور تہذیبی معذوری کو مدنظر رکھے بغیر قلی قطب شاہ کی شاعری کا معروضی مطالعہ ممکن نہیں ہوسکتا اور دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ ہمیں اس کی شاعری سے اس قسم کی گداختگی اور دلگرفتگی کا مطالبہ نہ کرنا چاہئے جو آگے چل کر ہمیں شاعری کے بہت ہی ترقی یافتہ دور میں دستیاب ہوتی ہے' اس لئے کہ محمد قلی قطب شاہ بہرحال ایک بادشاہ تھا اور اُسے زندگی کی نشاط انگیزی۔ کیف و مستی، سرشاری اور وصل محبوب کے تمام مواقع حاصل تھے چنانچہ اس کی شاعری میں آبلوں، پھپھولوں اور جراحتوں کے چمن تلاش کرنا فضول ہوگا۔ اس کی شاعری نغمۂ عیش ہے جو ہمیں زندگی کے خارجی مظاہر سے لطف اندوز ہونے ان کی آرزو کرنے اور حسین لمحات سے اتصال کی لذت حاصل کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔

یہاں شیریں کے خواب اور اس کی رومان پرور راتیں تو ہیں لیکن فرہاد کی زندگی کا المیہ اور اس کے سکستہ خوابوں کی آوازیں نہیں ہیں۔ شاعری اس کے نزدیک ایک نعرۂ مستانہ ہونے کے ساتھ آزری کا بھی عمل ہے جسے صرف حسین شعری مجسمے تراشنے اور انہیں رنگ و روغن عطا کرنے کی فکر ہے۔ اُس کو داخلیت کے کرب، سوزِ دل و تپش حیات سے سروکار نہیں۔ شاعری اس کے لئے ذریعہ عزت بھی نہیں بلکہ تفریح طبع کے سامان کا حکم رکھتی ہے لیکن حسنِ اتفاق سے یہی سرمایہ شعری جو اس کے جہان رنگ و بو کی آواز بازگشت ہے اسے ابدیت سے ہمکنار کردیتی ہے۔

اس پس منظر میں جب ہم محمد قلی قطب شاہ کی غزلیہ شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو یہاں ہمیں متعدد مرحلے ملتے ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن میں ہونی چاہئے کہ قطب شاہ جب حسن کی جلوہ سامانیوں، عشوہ طرازیوں اور رعنائیوں کا ذکر کرتا ہے یا عشق کے پرکشش اور پرپیچ مرحلوں کا نقشہ کھینچتا ہے تو وہ ہمیں بادی النظر میں گرچہ عمومی حیثیت کی چیزیں، معلوم ہوتی ہیں یا ہم انہیں ایک شاعر کا تخیلی مشاہدہ تصور کرتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہاں جو کچھ ہے وہ اپنے اصلی اور حقیقی روپ میں ہے یعنی یہ گرمیٔ محفل نہ تو شاعر کے تخیل کی رہین منت ہے اور نہ ہی اس پر تصنع و تکلف کی ملمع کاری ہے بلکہ ان کا ایک مادی اور جسمانی وجود ہے اور ان حسن کے مادی پیکروں سے اسے ہر لمحہ کی آشنائی اور قرب حاصل ہے۔ چنانچہ اس کے کلام میں بھاگ متی (حیدر محل) کے علاوہ متعدد پیاریوں محبوباؤں کا چرچہ اور ان کی ہوش ربا

داستانیں بھی ملتی ہیں جو اس کے محل کی زینت اور جسم و جان کے لئے وجہِ نشاط تھیں۔ چنانچہ انہیں کی وساطت سے وہ اپنی شاعری میں جلال و جمال کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اور اسی لئے اسے تخیل کی وادیوں کی سیر کرنے کی زحمت نہیں اٹھانی پڑتی اور غالباً یہی وجہ ہوگی کہ اس کے پورے کلام اور حسن و عشق کی جولانگاہ میں ماورائیت کے کہیں دھندلے نقوش بھی نہیں دستیاب ہوتے اور نہ ہی یہاں جمالِ یار میں تقدیس کا وہ ریاکارانہ تصور ہی نظر آتا ہے جس کے تحت حسن کی پرستش تو جائز نہیں اس کی طالب باعث گناہ ہو۔ محمد قلی قطب شاہ کی محبوباؤں میں زلیخا کی جرأتوں کا سراغ تو یقیناً ملتا ہے لیکن حضرت یوسف کا تقدس نہیں ملتا اسی لئے اس کے یہاں حسن و عشق کے جتنے بھی پیکر دستیاب ہوتے ہیں ان پر نامانوس تخیلی اور مادیت سے معریٰ ہونے کا گمان نہیں گزرتا وہ ایک واقعی دنیا میں سانس لیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں قلی قطب شاہ کی شاعری میں یہ باتیں اس لئے اہمیت اختیار کرلیتی ہیں کہ اس کی شاعری ابتدائی فکر کا مظہر ہونے کے باوجود اپنے اندر شعوری حقیقت نگاری کے آثار رکھتی ہے جبکہ آئندہ ہماری پوری غزلیہ شاعری ایک ایسے مجرد اور ماورائی فلسفے میں ڈھل جاتی ہے جس کا دھند ہماری نظروں کو تیز گامی کا سزاوار نہیں ہونے دیتا اور ہم اپنی بصیرت کے اس دھندلکے کی پراسرار فضا میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ دیر تک ہمیں خود اپنے ہی وجود کی خبر نہیں ہوتی۔

محمد قلی قطب شاہ غزل کی روایت سے بھی بیگانہ نہیں ہے وہ اگر حافظ کی غزلوں کا دلدادہ ہے تو اس کے کلام میں جگہ جگہ فارسی کے دوسرے بلند مرتبہ شاعروں کے بھی نام ملتے ہیں مثلاً انوری، خاقانی، نظیری، عنصری ظہیر، محمود اور فیروز وغیرہ اس نے ان سبھی شعراء سے استفادہ کیا ہوگا لیکن صحیح معنوں میں اس نے حافظ ہی سے اکتساب فیض کیا ہے یہاں تک کہ اس نے حافظ کی شاعری کے چربے اتارنے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے لیکن ان تمام باتوں کے باوجود اس کے کلام میں جو بات رہ رہ کر کھٹکتی ہے وہ اس کی محض خارجی چمک دمک اور زندگی کے کسی ایک پہلو کی ہو بہو تصویر کشی ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کے جذبۂ عشق میں بھی سطحیت اور جنسیت کا پہلو نمایاں ہے اور حسن بھی محض بازاری ہو کر رہ گیا ہے۔ اعلیٰ شاعری خصوصاً غزل کے لئے جس سوزِ دروں اور بلند نگہی کی ضرورت ہے وہ اس کے یہاں ناپید ہے۔ البتہ کچھ مقامات ایسے ضرور

آ گئے ہیں جہاں اس کی شاعری کے اچھے نمونے سامنے آجاتے ہیں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بادشاہ صفت شاعر بھی پندارِ حسن کے سامنے سربسجود ہو گیا ہے اور اس کرب کی لذت سے آشنا ہے جو آگے چل کر ہماری شعری روایت کا ایک اہم جزو بن جاتی ہے اور اس سے آشنا ہوئے بغیر کوئی شخص اپنے آپکو صحیح معنوں میں عشق کا وارث نہیں قرار دے سکتا۔ مثلاً ذیل کے چند اشعار گداز عشق کے لئے وجہہ جواز کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں ؎

تج بن پیارے نیند ٹک نیناں میں منج آتی نہیں۔ رینی اندھاری ہے کٹھن تج بن کٹی جاتی نہیں

بن سیر تمن ساری کلیاں سوک رہی ہیں۔ ٹک آ کے کرو گشت چمن جی اٹھے سارا!

اگر ہم اسے مغالطۂ حسی پر محمول کریں تو بھی یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ یہ بغیر کسی تعلق خاطر کے ایک شخص کو اس قدر کیونکر دیوانہ بنا سکتی ہے کہ وہ کائنات اور اس کی رعنائیوں میں کسی چیز کی نمایاں کمی محسوس کرنے پر مجبور ہو جائے مذکورہ بالا اشعار اپنی تازگی اور دیگر خصوصیات کے لیے یادگار ہو کر رہ گئے ہیں لیکن ایسے اشعار قلی قطب شاہ کے ضخیم دیوان میں معدودے چند ہیں اس لئے کہ اس کی زندگی میں ایسے لمحات بہت کم ہیں جب اسے عشق میں محرومی اور نامرادی کی خلش سے دوچار ہونا پڑا ہو یا اس پر جنون اور دیوانگی کی کیفیت طاری ہوئی ہو۔ اس کی شاعری کا اصلی رنگ اس کی طربیہ لئے اور نشاطیہ آہنگ ہے جس کو اگر اس سے علیحدہ کر دیا جائے پھر شاید ہی ہمارے ہاتھ کوئی چیز آ سکے وہ جس ماحول اور معاشرے کا پروردہ ہے اس میں سازِ عشرت کی صدا ہر لمحہ اسے زندگی کے حصول۔ اس کی تمنا اور اس کے فیضان سے کسب نور کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ اس کا فلسفہ حیات اس عجمی فلسفے بھی متاثر نہیں معلوم جسے ہم قنوطیت کی اصطلاح سے یاد کرتے ہیں اور جس کے تحت مادی زندگی اور اس کی بوقلمونیوں کا تصور انسانی ذہن پر کابوس کی مانند چھا جاتا ہے اور زندگی سے نشاط اور فرحت و مسرت کے ہر امکان کو چھین کر اس کی جگہ نامرادی، شکست خوردگی اور موت کی فضا طاری کر دیتا ہے، یہی نہیں بلکہ اس کی شاعری میں اس عام اور صحت مند انسانی غم کا بھی سراغ نہیں ملتا جو شاعری پر نکھار لانے کا فریضہ انجام دیتا ہے یا جس کے بغیر خود زندگی کے ہی یکرخی ہو کر رہ جانے کا خدشہ ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے کلام میں اس سے قطع نظر کہ اس کی شاہانہ زندگی میں غم و الم کا گزر نہ تھا وہی اکہراپن رہ رہ کر کھٹکتا ہے جسے غالباً وہ خود بھی

دور کرنا چاہتا تو نہیں کر سکتا تھا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ مسلسل رنگ و نور کی محفل میں رہتے رہتے اور دادِ عیش دیتے دیتے ہم پر ایک بے کیفی اور جمود کی کیفیت طاری ہونے لگتی ہے اور ہم اپنی طبیعت کو التباس نظر سے بہت دیر تک سمجھوتہ کرنے پر راضی نہیں کر پاتے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر کہیں محض تفننِ طبع کے طور پر بھی شاعر نے زندگی کے دوسرے گوشے میں رکھے ہوئے سازِ غم کے تاروں کو بھی چھیڑ دیا ہے تو اس نے بوجھل پن اور بے کیف، فضا میں ایک کیف آور اور حیات پرور نغمے کا اضافہ کر دیا ہے لیکن دوسرے ساز تک اس کے ہاتھ شاذ و نادر ہی پہونچ پاتے ہیں جس کا جواز وہ اس طرح پیش کرتا ہے ؎

پلا ساقی مئے ہور خوشی سیتے ناچ ہوا سبز و خرم ہوا جیسے پاچ

کہو وا کھ جھاڑاں کو میرا سلام تمن آرزو دل ہوا شیشہ کا چ

یا ذیل کے چند اشعار جو دکنی کے ساتھ فارسی و تلنگی زبان کے حسین امتزاج کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس میں بھی اس غم والم سے معذوری کا جواب پیش کیا ہے ؎

محبت کی لذت فرشتیاں کوں نین ہے بہت سعی سوں سو لذت پچھانی

نبیؐ صدقے قطب جگت مول پایا سوادِ مشق ہے اس تھے میں خوش کہانی

چند مواقع سے قطع نظر اس سے انکار ناممکن ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے اردو شاعری کو ایک تہذیب اور روایت سے روشناس کرایا جس میں حسن و عشق کی نیرنگیاں بھی ہیں اور اس کے پروان چڑھنے اور بار آور ہونے کے لئے وسیع و عریض جولانگاہیں بھی۔ حیرت تو یہ ہے کہ غزلیہ شاعری کے لئے جو ریاضتیں بہت عرصہ بعد کی گئیں اور حسن و عشق کے بیان کے لئے جن شعری لوازمات کو ضروری قرار دیا گیا اس کی ابتدا قلی قطب شاہ کے یہاں بہت پہلے ہو جاتی ہے البتہ قلی قطب شاہ کی ساری غزلوں کو پڑھنے کے بعد ذہن فوری طور پر جو تاثر قبول کرتا ہے وہ یہ ہے کہ دوسری اصناف نظم کے مقابلے میں غزل کو وہ زیادہ معنی خیز، محترم اور قابلِ قدر چیز تصور کرتا ہے۔ چنانچہ یہاں پر اس کی توجہ غیر مخلوط و دلبرانہ مضامین بیان کرنے پر ہے یعنی اس میں سنجیدگی کے ساتھ رسمِ عاشقی سے متعلق مسائل کی شرح تو کی جاتی ہے لیکن دوسرے موضوعات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا جاتا۔ غالباً یہی جذبۂ تقدیس و احترام ہے جو غزل کو پابہ سلاسل کر دیتا ہے اور قطب شاہ کے یہاں صرف محبوب کے خد و خال کی خارجی رنگینیوں

میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور اس سے آگے بلند نگہی و دروں بینی کا فریضہ انجام نہیں دے پاتا البتہ قطب شاہ کا جو مسلک ہے وہ اس پر اس طرح گامزن رہتا ہے کہ اس سے ہٹنا وہ اپنی شانِ عاشقی کے منافی سمجھتا ہے اور اس کا یہی خلوصِ فن ہے جو اسے یکسر گمنامی کی نذر ہونے سے بچالیتا ہے۔

قلی قطب شاہ کے کلام میں چونکہ زندگی اور اس کے ہزار ہا امکانات کے عناصر تمام چیزوں پر غالب ہیں اس لئے وہ اپنی حیات کا ہر لمحہ اس کی آبیاری کے لئے صرف کردیتا ہے۔ آلامِ زمانہ کے ہاتھوں چند روزہ حیات کی نیرنگیوں کو زنگ آلود ہونے دینا پسند نہیں کرتا۔ وہ ہر بہانے سے اسی جوئے نشاط کے قریب آبیٹھتا ہے اور اس کے حیات آفریں نغموں کا رس اپنے تن بدن میں اتارلیتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ وہ اپنے محبوب کے روبرو کتنی خوبصورت علامتوں کے ساتھ رسمِ عاشقی اور اس سے متعلقہ امور پر روشنی ڈالتا ہے ؎

تو کھ کی نازکی ہور باس تھے سمن مجروح — کہے ہے بیپرے چو بھر تھے کانٹے تن مجروح
ٹھڈی کے خم تھے پلاؤ ہمیں کوں لعل مد — ہمارے ہونٹ ہوئے تمکو بے تمن مجروح

محمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری کا بیشتر حصہ اپنے پری جمال محبوبوں کے خدوخال اور لباس حسن کی تعریف و توصیف کی نذر کیا ہے جس کا نتیجہ ہے کہ اسے مزید زبان و بیان کے ذریعہ مرصع کاری کی حاجت باقی نہیں رہتی اور جہاں یہ دونوں خوبیاں بیک وقت جمع ہوگئی ہیں وہاں حسن فراواں کے روبرو نظر ٹکانا محال ہوجاتا ہے۔

اس توصیف ذات کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ اس میں حقیقت کی ایسی شان پیدا ہوگئی ہے جو اساتذۂ فن ہی کا حق ہے علاوہ ازیں احساسی لذت نے اسے مزید جلا بخشی ہے ؎

شیر و شکر نبات تھے ہے تج ادھر لذید — لاگے تو قد سرو کوں سو جو بن ثمر لذید

اسی احساسی اور جمالیاتی ذوق کی نمائندگی ذیل کے بھی اشعار کرتے ہیں مسلسل تکرار کے باوجود کبھی ذہن میں کسی قسم کا انقباض نہیں پیدا ہوتا ؎

شمعِ بے شرم نور میں ہے دھنواں تج — نپٹ کو رول امن سوں ہووے برابر
منجے آگ کو ٹیلیاں کی کرے نہ تاثیر — ترے عشق کی آگ کا ہوں سمندر

قلی قطب شاہ کی غزلوں میں چونکہ مضامین کے تنوع کی بڑی کمی ہے اس لئے ہمیں جگہ جگہ تجربے کی یکسانیت سے سابقہ پڑتا ہے جس سے کبھی کبھی اکتا دینے والی کیفیت پیدا ہونے لگتی ہے لیکن شاعر کی یہ خوبی ہے کہ وہ اس لمحہ کوئی ایسی رنگین تشبیہ یا علامت تراش کر سامنے رکھ دیتا ہے کہ طبیعت میں پیدا انتشار ختم ہو جاتا ہے اور ہم نئے ولولے کے ساتھ اپنا سفر جاری کرتے ہیں چنانچہ ذیل کے اشعار میں گذشتہ سے بڑی حد تک مشابہت رکھتے ہوئے اپنے اندر ایک انفرادیت اور بانکپن کی شان رکھتے ہیں شمع کی رعایت سے کیا ہی پرکیف تاثرات پیش کئے گئے ہیں ؎

چنچل مکھ ترا دیکھ ڈھلت شمع	سو عاشق ترا ہوئے ڈُلتا شمع
ترے حسن کوں دیکھ شرموں سیتے	عشق کے بہانے سے گلتا شمع
پگلتے جوں ہوے سورج سامنے	تجھے دیکھ دھن دوں پگلتا شمع

سراپا نگاری قلی قطب شاہ کا محبوب مشغلہ ہے جس کے خیال سے وہ ایک لمحہ غافل نہیں رہتا۔ حُسن اور اس کے بے پناہ امکانات، جمالِ یار اور اس کی لطیف رعنائیوں کا ذکر وہ اپنا وظیفہ قرار دیتا ہے اور اس کے لئے وہ ہر لحظ عقل کی نئی راہوں میں محوِ خرام رہتا ہے ذیل کے اشعار میں تمثیل کی زرافشانی ملاحظ ہو۔ لفظ خط اپنے مقام استعمال کے اعتبار سے بڑی لطیف معنویت کا حامل ہو گیا ہے اس لئے اس کی تکرار گراں بار نہیں ہوتی ؎

ترا کنٹھ سن کویلاں پائیں خط	ترا تنگ دہن دیکھ کلیاں پائیں خط
چنچل تج نیناں کی چمکار دیکھ	نت آسماں کیاں بجلیاں پائیں خط

قلی قطب شاہ کے یہاں دلکش اشعار کی کمی نہیں بلکہ بعض اوقات اس کی پوری پوری غزلیں اپنی تازہ کاری بشان نغمگی کی یادگار ہو کر رہ گئی ہیں۔ ذیل کے اشعار بھرپور تغزل کے باوصف ایک لطیف موسیقی اور اس کے زیر و بم کے اعتبار سے اہم مرتبے کی حامل ہو گئے ہیں، یہ موسیقی ردیف وقافیے کی موزونیت کی رہین منت ہے ؎

پیا سوں رات جاگی ہے سو رہتی ہے سو دھن سرخوش ۔ مدن سرخوش سین سرخوش انجن سرخوش سو دھن سرخوش
نین متوالی ہو جھلتی۔ پیالی پیم پی پی کر ۔ جوبن سرخوش ہے من سرخوش مو تن سرخوش کرن سرخوش

بنی صدقے قطب بہوگن رین دن عیش کرنے تھے پون سرخوش، مدن سرخوش جگن سرخوش گگن سرخوش

ذیل کے اشعار بھی موضوع کے اعتبار سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے لیکن ان کے اظہار میں ندرت وضاعی پورے شباب پر ہے، یہاں ہر لفظ سے ایک متحرک زندہ اور توانا پیکر ابھرتا ہے جو ترقی یافتہ فن کی علامت تو ہوسکتا ہے لیکن اسے چارسو سال قبل دیکھ کر حیرت ہوتی ہے ؎

شراب پھول کھلے تیرے باغ نوخط میں پلاتو ساقی سرمست منج کوں اک دو ایاغ

ہمارے پھول کے جھاڑاں کوں پھول پھل لاگے ثواب ہے تجے مال اوڑا مو جھاڑ تھے زاغ

قطب شاہ کے نزدیک چونکہ غزل کا فن صرف محبوب کے حسن وجمال کی ستائش کا مظہر ہے اس لئے وہ اس کے استعمال میں کسی قسم کی بددیانتی سے کام نہیں لیتا اور اپنے منصب پر اس طرح فائز رہتا ہے کہ ایک ہی تصویر کو ہزار رنگ سے پیش کرنے میں جس فنکاری ذہانت وفطانت اور ہوشمندی کا مظاہرہ کرتا ہے اس کا تصور محال ہے۔ پیکر تراشی کے لئے وہ صرف انہیں اجزاء کو ہاتھ لگاتا ہے جن سے فوری طور پر تصویر مکمل ہو جاتی ہے اس لئے غیر ضروری جذبات سے صرف نظر کرتا ہے۔ ذیل کے اشعار جہاں اپنی موسیقی کے لئے گوش سماعت کو دعوت شنواد دیتے ہیں وہیں پر ان کی وساطت سے آنکھیں بھی لذت نظارگی سے محروم نہیں رہنے پائیں اور ان کے سامنے جسم وجان کا ایک دلکش پیکر معہ رنگینیوں کے رقص نگن ہو جاتا ہے ؎

ترے دو نین ہیں بدمست متوال ترے دو گال ہیں خوبی کے گلال

ترے مکھ کی لٹائیں ہیں کہ دو ناگ سلیماں کی انگوٹھی کے ہیں رکھوال

جہاں ہے سیمیا کا نقش اس تھے کہیں ہیں عارفاں سب اس کو تمثال

دکنی شعراء کی غزلوں میں نادر تشبیہات واستعارات کی اختراع عام ہے۔ خصوصاً اس کا ابتدائی منظر قلی قطب شاہ کی غزلیں ہیں لیکن وہ شعر محض تشبیہ کی غرض سے نہیں کہتا اس کا حقیقی محرک تو کچھ اور رہا ہے۔ اس کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ ارضیت کا دلدادہ ہے۔ چنانچہ وہ تشبیہ بھی اپنی ہی زمین سے لیتا ہے جس سے اس کی رغبت شعری کے ساتھ مظاہر کائنات سے اس کی والہانہ انسیت کا بھی سراغ ملتا ہے ؎

باغ میں آلہ بھنور پھول سوں کہیا لو بچن ناز کم کرے کھلے پھول بہت تیرے نمن

پھول ہنسکر کہیا یچ نار ٹھسوں وے عاشقاں نا کہیں معشوق کوں یوں سخت بچن

گر ہوس ہے تجے اس لعل پیالے تھے شراب ملک کے انیاں سے بیند توں مانیک۔ رتن

قلی قطب شاہ کی غزلوں میں موضوعات کی یکسانیت کے باوجود کہیں کہیں عشق و محبت کی آفاقی روایتوں سے بھی اس کی واقفیت کا ثبوت ملتا ہے۔ لیکن یہاں بھی وہ صرف انہیں روایتوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جو بالواسطہ پر اس کے محور سے تعلق پیدا کر سکیں۔ اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ ہماری بصیرت میں بھی اضافہ ہوتا ہے اور ہم ایک محدود مرکز سے وابستہ نہ رہ کر لا مرکزیت کو اپنا رہنما بنا لیتے ہیں لیکن قلی قطب شاہ کی غزلوں میں محدودیت کے حصار سے نکلنے کے مواقع بے حد کم ہیں۔ ذیل میں تجربات کا بانکپن بھی ہے اور وسعت تخیل بھی ہے

حسن بعضے دکھ ہور حسن ائے محبوب دکھو زمین آسماں نمن فرق اہے خوب دکھو

قصۂ یوسف دکھو بے رحمیٔ یاراں دکھو پیرہن باس دکھو دیدہ یعقوب دکھو

دوری دیکھو تو تمہاری دہن صبر دکھو خندہ ساز دکھو گریۂ ایوب دکھو

محبوب کی مجسم ذات کے توسط سے قلی قطب شاہ اردو غزل کو سراپا نگاری کی ایک توانا اور بامعنی روایت دینے پر قادر ہوجاتا ہے۔ جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک قسم کا تنوع اور ہمہ جہتی انداز موجود ہے۔ یہ تنوع جہاں موضوعات کی خشک سالی سے طبیعت کو مکدر ہونے سے بچاتا ہے وہیں پر ہمیں شعری اسلوب کے چند بڑے دلکش نمونے بھی دے جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار اس خصوصیت کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں ہے

چھبیلی ہے صورت ہمارے سجن کی کیا لو تلی اب کہوں اس نین کی

چندا سا دیکھیا مکھ اس سرو قد پر تو ہوتی ہے شرمندہ پتلی گگن کی

نین تیرے دو پھول نرگس تھے زیبا نزاکت ہے تج مکھ میں رنگین چمن کی

مذکورہ بالا مختلف النوع شعروں کی مثالوں سے ہم یہ نتیجہ بآسانی اخذ کر سکتے ہیں کہ محمد قلی قطب شاہ شاعری سے زیادہ مصوری اور عشق سے زیادہ حسن کا دلدادہ ہے، وہ کیٹس کی طرح وسیع المشرب ہے۔

جو مسلکِ حسن پرستی میں ایمان رکھتا ہے لیکن کیٹس سے وہ اس معنی میں ممتاز ہے کہ وہ حسن کی پرستش محض برائے حسن نہیں کرتا بلکہ خود بھی اس کی لطافتوں سے فیض یاب ہونا اور اس کی رعنائیوں میں کھو جانا چاہتا ہے وہ کوہ و بیابان صحرا اور دریا کے حسن کو بھی عزیز رکھتا ہے لیکن نسوانی حسن اسے سب سے زیادہ عزیز ہے اس لئے اس میں جنسی کشش اور دل و نگاہ کے لئے بے شمار جلوے ہیں چنانچہ وہ گلرخوں کی پرستش ہی نہیں کرتا بلکہ انہیں عریاں بھی کرتا ہے اور کبھی کبھی تو وہ حسن کو بے حجاب کرنے میں اس قدر بے باک ہو جاتا ہے کہ اس پر یونانی مصوروں کے حلقہ بگوش ہونے کا شبہہ ہونے لگتا ہے حسن اس کے لئے نقاب بھی ہے اور ڈھال بھی چنانچہ وہ زمانے کی ستم ظریفی اور ہر نامساعد حالات کی یلغار کو اس پر روک لیتا ہے یہاں تک کہ آلام حیات اس سے ہار مان کر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں اور وہ اپنے نغموں کے سہارے ابدیت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ محمد قلی قطب شاہ تصوف کا بھی دلدادہ تھا تصوف پر اتنا زیادہ اصرار کہ شاعری کے لئے لازم و ملزوم چیز ہے۔ میرا خیال ہے صحیح نہیں اس لئے کہ تصوف کسی شعری محاسن یا معائب کو پرکھنے کی کسوٹی نہیں ہو سکتا البتہ یہ ضرور ہے کہ شعراء چونکہ اپنی ایک فلسفیانہ ذہنی سطح رکھتے ہیں اور کائنات میں موجود ہر مسئلے پر غور و فکر کرنے کے بھی عادی ہوتے ہیں اس لئے عموماً تصوف جو کہ مشرقی شاعری کا ایک جزو لاینفک بن کر رہ گیا تھا اس کی تلاش ہر شاعر کے یہاں ضروری سمجھی جاتی ہے۔ قطب شاہ کے یہاں تصوف ان معنوں میں ہرگز نہیں ہے جن معنوں میں یہ ہمیں میر، مومن، غالب یا آگے چل کر فانی اور اصغر کی شاعری میں ملتا ہے۔ قلی قطب شاہ کی شاعری میں اس کے برعکس تصوف کے کچھ دھندلے نقوش ملتے ہیں جو روحِ عصر کی پیداوار کہے جا سکتے ہیں ورنہ شعوری طور پر اس نے اس کا کبھی التزام نہیں کیا اور حق تو یہ ہے کہ اسے اتنی فرصت ہی نہ تھی کہ وہ زندگی کے ان پہلوؤں سے بھی تعرض کرتا جن سے براہِ راست اس کا واسطہ ہی نہ تھا۔ اس سے مراد یہ ہے کہ تصوف عموماً ایسی شاعری میں صعود کر پاتا ہے جس میں کچھ نہ کچھ سازِ غم کی بھی جھنکار ہو جس میں نظر زندگی کے نشاطیہ پہلو ہی پر مرکوز ہو کر نہ رہ گئی ہو بلکہ وہ اس سے بھی آگے حزن و یاس، رنج و محن اور مضطرب الحال زندگی کے سمندر میں بھی اتری ہو جو انسانی زندگی کا ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ لیکن انسانی زندگی میں اتنی گہرائی کے اندر اترنے

کے لئے جس دروں بینی اور بلند نگہی کی ضرورت ہے وہ حاصل ہی نہ ہو تو کوئی شخص کیوں کر اس منزل تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ خود تصوّف کی تاریخ اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ چند صحت مند اور کارآمد عناصر سے قطع نظر یہ نظریہ بڑی حد تک ایک فعال تہذیب کے زوال کے ساتھ ابھرنا شروع ہوا اور اپنے اندر انفعالیت کی لے لئے ہوئے آگے بڑھتا گیا یہاں تک کہ آگے چل کر صرف قنوطیت تک محدود ہو کر رہ گیا جس کے نتیجے میں خواہ مخواہ حیات و کائنات مسرّت و انبساط، سرخوشی و سرشاری کی نفی کا تصور پروان چڑھا اور جھوٹی مذہبیت نے ایک بڑے خرابے کی بنیاد ڈال دی۔ چنانچہ اس کے دام فریب سے شعراء کے لئے بھی گلو خلاصی ممکن نہ ہو سکی اور انہوں نے اس سم قاتل سے اپنے تخیل کے آبگینوں کو بھر لیا اور عرصے تک اس زہر کو فضا میں پھیلاتے رہے یہاں تک کہ اس کے اثر کو زائل کرنے کے لئے اور التباس نظر کی اس شکست کے لئے زمانے کو اقبال کا انتظار کرنا پڑا۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تصوف سراسر خیر ہی نہیں۔ اپنے اندر شر کے بھی عناصر رکھتا ہے اس لئے کسی فنکار کے لئے ضروری نہیں کہ لازمی طور پر اس سے اپنی محفل سجائے۔ قطب شاہ ایک شاعر ہونے کے ساتھ بادشاہ بھی تھا اور اسے ایسے دور میں تاج زری نصیب تھی۔ جب شمشیر و سناں کی گرم بازاری کے بجائے زمانہ طاؤس و رباب سے دل بہلا رہا تھا جسے قطب شاہ کی شاعری میں کیوں کر جگہ مل سکتی تھی۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ چونکہ وہ حافظ سے متاثر رہے اور اس نے حافظ کی بعض غزلوں کے ترجمے کئے ہیں اس لئے وہ صوفی مشرب کہا سکتا ہے حالانکہ یہ بات بھی محض مغالطے پر مبنی ہے اس لئے کہ کسی کے کلام کا ترجمہ کر دینا اور اس کے نظریات کو اپنا کر اپنی فکر میں سمو لینا مختلف بات ہے اور دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ اس نے حافظ کی صرف انہیں غزلوں کا ترجمہ کیا ہے جس میں حقیقی و مجازی دونوں معنی نکالنے کی بڑی گنجائش ہے ؎

پھل بن رُخِ یار خوش نہ دیسے	بن مد کھلی چھاڑ خوش نہ دیسے
گشت چمن و ہوا کے کلیساں	بن پیالہ کنار خوش نہ دیسے

اگر یہ بات صحیح بھی ہو کہ قطب شاہ نے حافظ شیرازی سے تصوف میں اکتساب کیا ہے تو بھی میرا یقین ہے کہ اس کی ایک حد ہے جہاں حافظ نفیٔ ذات اور اثبات غم کی تان چھیڑتا

ہے۔ قطب شاہ اس کے فلسفے سے دامن بچا کر اپنا راستہ الگ بناتا ہے۔ یعنی وہ یہ کسی طرح تسلیم کرنے کے لئے تیار نہیں ہے کہ زندگی بے معنی ہے اور اسے آلام کی نذر کر دینا چاہئے چنانچہ یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ مجرد سایوں کے پیچھے بھاگنا نہیں چاہتا ٹھوس اور مادّی حقیقت کا گرویدہ ہے اور اسی کی تمنا خواب اور بیداری دونوں حالتوں میں کرتا ہے۔ ذیل کے چند اشعار اس کے متصوفانہ خیالات کی بخوبی نمائندگی کرتے ہیں ؎

انجانے میں جوانی گیا پند نہ سنا	قرآن ہور حدیث سوں ترکیب کر کلام
میں نہ جانوں کعبہ و تبخانہ و میخانہ کوں	دیکھتا ہوں ہر کہاں دستا ہے تج مکھ کا صفا
جب سپن دیکھوں تو آتا مرے خواب	رات دل نہ سوں گما تا مرے خواب
تمہارا مکھ سو کعبہ نمن دے مج آج۔	دو جگ کے لوگ سب آویں کہ قبلہ حاجت آج

مذکورہ بالا اشعار شاعر کے وحدۃ الوجودی خیالات کے ترجمان ہیں۔ ان کے غائر مطالعہ سے یہ بات بآسانی دیکھی جا سکتی ہے کہ ان میں تصوف کی چاشنی تو ضرور ہے لیکن یہاں کسی خاص بصیرت اور فلسفیانہ گہرائی کا سراغ نہیں ملتا اور نہ ہی اس مسلک سے شاعر کی گہرائی ذہنی و روحانی وابستگی کا ثبوت ملتا ہے اس طرح یہ بات ایک بار پھر ذہن میں تازہ ہو جاتی ہے کہ یہاں تصوّف محض تفنن طبع کے لئے ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ روح عصر کی ہے جس سے بچنا قلی قطب شاہ کے لئے آسان نہ تھا۔ بنیادی طور پر یہ شاعر نشاط کا جویا، رند مشرب اور رجائیت کا علمبردار ہے جو تصوّف اور عرفان کی منازل طے کرنے کے لئے نفس کشی، مجاہدے، احتساب اور ایثار کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ لیکن اگر تصوّف کو خواہ مخواہ اس کی ذات سے منسوب کرنا ہی چاہیں تو یہ کہہ سکتے ہیں وہ نشاطِ زیست اور لذّت کام و دہن کی وساطت سے حقیقی عشق تک رسائی حاصل کرتا ہے اور یہ بات قرین قیاس بھی ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ بادشاہوں کے لئے عموماً صوفیا نے یہی رویہ اختیار کیا تھا یعنی انہیں مجاز ہی سے حقیقت کا عرفان کرایا جاتا تھا۔

بعض لوگوں کو قطب شاہ کے یہاں اس لئے تصوف نظر آجاتا ہے کہ وہ ہر غزل و نظم میں بزرگانِ دین کا ذکر ضرور کر دیتا ہے، لیکن وہ یہ نہیں دیکھتے کہ اس ذکرِ خیر کی حیثیت نعمتوں کے شکرانے

سے زیادہ نہیں ہے۔ وہ اپنے سارے اسباب عیش وعشرت کو انہیں بزرگوں کا عطیہ سمجھتا ہے۔ اس لئے اس کا اعتراف کرتا ہے۔ البتہ اس کا تصوف اس کے خلوص فن اور بے نیازی کی ادا میں ضرور مضمر ہے یعنی وہ بادشاہ ہوتے ہوئے بھی ایک عام انسان کی طرح زندگی کے ردعمل کو قبول کرتا ہے۔ اپنی شخصیت اور اپنے جذبات وخواہشات کے اظہار میں کسی قسم کا حجاب نہیں محسوس کرتا اور نہ ہی ان میں سے کسی پر غیر ضروری قدغن ہی عائد کرتا ہے۔ وہ بلا تکلف اپنے ہر راز عشق وہوس کی عقدہ کشائی کرجاتا ہے۔ یہ چند خصوصیات اس کی شخصیت میں کچھ اس طرح رچ بس گئی ہیں کہ انہیں کی وساطت سے ہم اسے پہچانتے اور قبول کرتے ہیں۔ چنانچہ وہ خود کہتا ہے ؎

نبی صدقے باراں اماماں کرم تھے
کرو عیش جم بارہ پیاریوں سوں پیارے

محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں زبان وبیان اور محاسن شعری کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ آج سے چار سو سال قبل زبان کا جو کینڈا تھا وہ اپنی گوناگوں لسانی الجھنوں کے سبب آج ہمارے لئے بڑی حد تک نامانوس ہوچکا ہے۔ بعض الفاظ متروک ہوچکے ہیں قطب شاہ کے یہاں بھی ایسے الفاظ کی کمی نہیں جو کانوں کو گراں گزرتے ہیں لیکن بنیادی طور پر اس کا میلان سادگی کی طرف ہے جو اس کے شعری کارنامے کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کی غزلیں اور نظمیں آج بھی ترنم کے ساتھ گائی اور پڑھی جاتی ہیں زبان کی سادگی وصفائی کے علاوہ اس کا احساس جمال اس قدر ارفع ہے کہ وہ اپنے شعروں کو الفاظ ومفاہیم کی ثقالت وغرابت اور بے کیفی وانجماد کی ہر کیفیت سے بچا کر اسے ترسیل بیان اور ابلاغ خیال کا جوہر عطا کرتا ہے یہاں بھی اس کا تخیل کام آتا ہے اور اس کی مدد سے وہ ایسی دلکش اور لطیف تشبیہ استعارے اور علائم تراشتا ہے کہ اس کے مہارت فن کی داد دینی پڑتی ہے۔ ذیل کے چند اشعار آج ایک طویل عرصہ گزر جانے کے بعد بھی اپنے اندر ایک تازہ کاری کی شان رکھتے ہیں، چند دکنی وہندی الفاظ ان میں سے نکال دیئے جائیں تو ان پر ہمارے دور کے شعر ہونے کا گمان ہوتا ہے ؎

صبا تو باٹ دکھلا تک ہمارے یار کے گھر کی
کہ شاید آدے وہ لالن یکایک میرے منظر میں

ساقیا آ شراب ناب کہاں
چند کے پیالے میں آفتاب کہاں

دولوں جوبن ہیں تیرے قصر بہشت　　　　دوا دھ تیرے ہیں جیوں کوثر پُرآب

محمد قلی قطب شاہ کے کلام کے اس جائزے سے ہم بالآخر جو تاثر قبول کرتے ہیں وہ یہی ہے کہ وہ دنیائے شاعری میں اپنی ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی پوری شاعری اس امر کی غماز ہے کہ وہ زندگی اور اس کے بے پناہ مظاہر سے روحانی تعلق رکھتا ہے اور اسی تعلق کی بناء پر وہ اُردو شاعری کو اپنے تخیل و تجربے کے ایسے انمول موتی دے جاتا ہے جس کی تابانی دلوں میں گھر کر لیتی ہے۔ وہ شاعر حسن ہے اور حسن ہی کی چھاؤں میں وہ اپنی زندگی کے چند لمحے گزارنے میں عافیت محسوس کرتا ہے وہ جس حسن کا پجاری ہے وہ اپنے اندر متعدد العباد رکھتا ہے اور اس کی جھلک سنگ و خشت۔ دریا و تالاب کوہ و بیاباں، شعلہ و شبنم میں بھی ہے اور محبوب کے عارض و گیسو اور لب و دہن میں بھی۔ یعنی اس کا حسن ایک بت ہزار شیوہ ہے جو ہر جگہ آزاد ہے اور کہیں بھی مقید نہیں ہے۔

سودا بحیثیت مرثیہ گو

مرزا محمد رفیع سودا کے بارے میں عام تصور یہ ہے کہ وہ صرف قصیدہ یا غزل کے شاعر ہیں حالانکہ ان کا شمار اچھے مرثیہ گو شعراء میں بھی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ قیاس بھی صحیح نہ ہوگا کہ وہ مرثیے کی طرف محض روایتی انداز میں رجوع ہوتے ان کا عقیدہ ان کے مراثی کے لئے وجہہ تحریک ضرور بنا لیکن اس وابستگی نے انہیں صرف بین تک محدود نہ رکھ کر اردو مراثی میں وسعت و تنوع کی جانب متوجہ کیا۔

سودا نے اپنے دور میں مرثیے کی جو روایت پائی تھی اس سے ہٹ کر اسے ایک نیا موڑ فراہم کرنے کی کوشش کی اور اس کی تنگ دامانی کو ختم کرنے کے لیے ہئیت و موضوع کے گرانقدر تجربے کئے۔ سودا کے مراثی کا آغاز دلی میں ہوا۔ اس کا سلسلہ فرخ آباد میں بھی قائم رہا لیکن آخری دور کے سبھی مراثی دوران قیام لکھنؤ لکھے گئے۔ سودا جس وقت لکھنؤ پہونچے اس وقت ان کا ایک مزاج بن چکا تھا۔ طبیعت میں سنجیدگی اور متانت آچکی تھی اس لئے لکھنؤ کا رنگ شاعری ان پر غالب نہ آسکا البتہ ان کی شاعری میں لکھنؤ کے کچھ عناصر ضرور پائے جاتے ہیں۔ مثلاً خارجیت۔ نشاطیہ آہنگ صناعی زبان و صحت زبان کا خیال وغیرہ۔ سودا کی مرثیہ نگاری کا صحیح طور سے جائزہ لینے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اجمالاً سودا سے قبل دلّی میں لکھے گئے مراثی کی روایت بھی اپنے سامنے رکھیں تاکہ اس پس منظر میں سودا کے مرثیوں کی اہمیت کا اندازہ ہو سکے۔

شمالی ہند سے قبل دکن میں مرثئے کی ایک توانا اور زندہ روایت ملتی ہے لیکن بد قسمتی سے شمالی

ہند میں منتقل نہیں ہو پائی چنانچہ دونوں جگہ بالکل الگ الگ حالات میں مرثیہ پروان چڑھتا ہے ۔ دلّی میں مرثیہ کا وجود ہند ایرانی معاشرت کی دین ہے ۔اس جگہ درگاہ کا ذکر مناسب ہوگا اس لئے کہ وہ ایک ایرانی نژاد شاعر تھا ۔جس نے اپنا شباب دکن میں آصف جاہ کے ساتھ گزارا اور درمیان میں چار سال کے لئے بھی دلّی آیا اس کے بیشتر مراثی دکن کی قومی روایت کے برخلاف دہلوی انداز کے نمائندے ہیں ۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ عہدِ عالمگیر سے قبل سیاسی سرپرستی سے محرومی اور غزلیہ شاعری میں محدود دلچسپی کے سبب شمالی ہند میں مرثیے برگ وبار نہ لاسکے ۔ البتہ اس سلسلے میں کوئی بات پورے وثوق کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی اس لئے کہ اس دور کی تمدّنی، ادبی اور ثقافتی زندگی ابھی بہت کچھ تاریخ کے دھندھلکے میں ہے البتہ چند تاریخی شواہد ایسے ہیں جن کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ان ادوار میں عزاداری اور مرثیہ خوانی کسی نہ کسی شکل میں ضرور ہوتی رہی ہوگی ۔ ہندوستان میں ہمایوں کے دور سے ایرانیوں کی آمد ورفت کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا ۔ اور وہ امور سلطنت میں دخیل بھی ہو رہے تھے اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ عزاداری ان کی تہذیبی زندگی کا ایک جزو لاینفک ہے خصوصاً جہاں بیرم خاں ۔ شیخ مبارک ۔ فیضی ابوالفضل، نورجہاں اور آصف جاہ جیسی مقتدر ہستیاں موجود ہوں وہاں عزاداری کا نہ ہونا ۔کیا معنی رکھتا ہے اورنگ زیب کے دور میں ان کی مذہبی سخت گیری کے باوجود عزاداری کا بول بالا ہو رہا تھا مجلسیں ہوتی تھیں اور جلوس نکالے جاتے تھے ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات کے فوراً بعد اس کے جانشین بیٹے بہادر شاہ اوّل کی سرپرستی میں شیعیت کو فروغ حاصل ہونا شروع ہو جاتا ہے ۔ڈاکٹر مسیح الزماں نے پروفیسر مسعود حسین رضوی کے حوالے سے یہ تحریر فرمایا ہے کہ چند مرثیے سترھویں صدی کے نصف آخر یعنی عالمگیری دور کے دستیاب ہوئے ہیں ان میں تقریباً ۶۸ مرثیے صلاح کے بتائے جاتے ہیں اور بقیہ دوسرے مرثیہ نگار ہوں گے ۔ چنانچہ یہ بات پایۂ ثبوت کو پہونچ جاتی ہے کہ اس سلسلے میں صلاح کو اوّلیت نہیں حاصل ہے بلکہ اس سے پیشتر بھی لکھنے والے موجود تھے ۔صلاح کے بعد شاہ مبارک آبرؔو اور مصطفےٰ خاں یکرنگ کے وہ مرثیے ملتے ہیں جو انہوں نے خواص کے لئے تحریر کئے تھے محمد شاہ کے دور میں فضلی کی کربل کتھا

۱۷۴۸ء میں ملتی ہے جو فارسی کی روضۃ الشہدا کو سامنے رکھ کر لکھی گئی درگاہ قلی نے اپنے سفرنامے میں پسر لطف علی خاں، ندیم، مسکین، مزین، اور غمگین کا تذکرہ کیا ہے۔ ان میں سے صرف مسکین کا کلام دستیاب ہوا ہے۔ مسکین کے مرثیے صلاح اور ان کے معاصرین قربان علی خادم اور کلیم وغیرہ کے مقابلے میں زیادہ جاندار ہیں۔ مسکین کا زور زیادہ تر بین اور شہدائے کربلا کی مظلومیت کو واضح کرنے پر ہے۔ اس کے بعد ان کے ایک دوسرے ہمعصر محب کا مرثیہ ملتا ہے انہوں نے مرثیہ کو فنی طور پر ترقی دینے کی کوشش کی۔ فارسی اور برج بھاشا سے الگ اردو میں بین کا اضافہ کیا۔ ان کے یہاں ہمیں سماجی زندگی کی جھلکیاں بھی مل جاتی ہیں اور واقعہ نگاری بھی۔

اٹھارہویں صدی شمالی ہند کے لئے بے حد اہم ہے اس لئے کہ اس دور میں ایک طرف اردو میں شعر کہنے کی طرف توجہ دی گئی دوسرے عالمگیر کی وفات کے ساتھ اہل تشیع کو اپنے عقائد کے اظہار کی آزادانہ فضا نصیب ہوئی۔ اٹھارہویں صدی عیسوی کے دوسرے نصف میں دلی میں مصطفےٰ خاں یک رنگ قیام الدین قائم۔ مرزا ہوشدار عاصمی۔ میر تقی تقی اور اشرف الدولہ کے مراثی ملتے ہیں اور اسی زمانے سے میر اور سودا کا بھی تعلق ہے۔ چنانچہ اس مختصر سے جائزے سے ہم نے دیکھا کہ شمالی ہند میں سودا سے قبل ہیئت و موضوع دونوں کے اعتبار سے مرثیے کی جو روایت ملتی ہے وہ گرچہ بہت سے زیادہ جاندار اور پختہ نہیں ہے۔ لیکن پھر بھی شعرائے ماسلف کی کاوشوں اور تجربات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے ہیئت کے اعتبار سے مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مخمس، مستزاد اور مسدس کی صورتیں مل جاتی ہیں اور موضوع کے اعتبار سے ابتدا میں حضرت قاسمؓ کی موت کو سلسلے وار بیان کیا جاتا ہے لیکن ان کا اصل مطمحِ نظر صرف ایسے مضامین پر طبع آزمائی ہوتی ہے۔ جس کو سنکر آنکھوں سے بے اختیار آنسو نکل پڑیں اسی لئے بیٹے کی لاش پر ماں کا بین، حضرت امام حسینؓ کا بہنوں یا اہل حرم سے رخصت وغیرہ کے مضامین نظم کئے جاتے ہیں۔

سودا کو اپنے دور میں مرثیے کی جو روایت ملی تھی وہ گرچہ اس سے بہت آگے نہ بڑھ سکے لیکن انہوں نے اس سے مصالحت بھی گوارہ نہ کی۔ ان کی حیثیت اردو مرثیے میں ایک سنگ میل کی ہے جس سے مستقبل میں انیس و دبیر نے بھی اپنی منزل کا سراغ پایا۔ سودا کے تقریباً ۲، مرثیے ان کی کلیات

میں ملتے ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان میں کچھ مراثی ان کے شاگرد مہربان کے بھی شامل ہو گئے ہیں۔ یہ مراثی ۸۴ مربع ۶ مفرد ۶ مخمس اور ۱۲ اسلام پر مشتمل ہیں۔

کلیاتِ سوداؔ میں جو مراثی ملتے ہیں ان کی تین اقسام ہیں اول وہ جن پر عوامی ہونے کا اعتراض کیا جاتا ہے اس لئے کہ ان کا لب ولہجہ معہ تخیلات و جذبات کے روزمرہ اور بول چال سے بہت قریب ہے اور اظہار کی سطح بھی بہت بلند نہیں ہے۔ ان میں خصوصیت کے ساتھ وہ مرثیے شامل ہیں جو دکنی، برج بھاشا، پنجابی دوہوں اور اشعار سے معمور ہیں اور ایسے بھی ہیں جو عوام کی بولی ٹھولی میں لکھے گئے ہیں۔ دوسری قسم کے وہ مراثی ہیں جس میں قصیدہ کا حسن موجود ہے اور ان میں ادبیت پیدا ہو گئی ہے۔ تخیل کی رنگ آمیزی سے اندازِ بیان میں ایک طرح کا جوش پیدا کرنے کے لئے سوداؔ نے ان میں وہی ٹکنیک استعمال کی ہے جو قصائد میں ملتی ہے۔ ان مراثی میں تشبیب و گریز کے سارے آداب موجود ہیں اور شہدائے کربلا کی مدح و ستائش کے جا بجا مضمون ملتے ہیں ان میں سوداؔ نے قدم قدم پر غزل کا سا لطف پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، غزل کی کیفیات، مخصوص لغات اور علامتوں کا استعمال ایک عجیب انداز میں کیا ہے۔ چنانچہ فرماتے ہیں ؎

اشجار غم سے ہو گئے بے برگ و برصبا گل شبنم الم سے ہوئی چشم ترصبا

یا یہ شعر جو قیاس ہے کہ سوداؔ نے اپنے بیٹے کے بارے میں کہا ہو ؎

پھول سا مکھڑا یکایک اس کا یوں کمھلا گیا بند بند اس کا بزنگ شاخِ گل کاٹا گیا

یا ان کے ایک مرثئے کا یہ بند جس میں بھرپور غزل کی رمزیت اور رومانیت موجود ہے ؎

گردوں پُر از خروش و فغاں وامصیبتا
آفاق بزم ماتمیاں وامصیبتا
عالم تمام گریہ کناں وامصیبتا

خلقت نے شکل جوں مہ لو خاک سے ملی
دُنیا کی جیب چاک ہے جوں گل کی ہو کلی
روح الامیں کی خوں سے ہے آغشتہ ہر پلک
حوروں کے ہے یہ وردِ زباں وامصیبتا

اک بدترین خلق کی خنجر سے رن میں آج
بے سر ہے شہرِ ہر دو جہاں وا مصیبتا

ایک دوسرے مرثیئے کا پہلا بند ملاحظہ ہو جو قصیدہ کی تشبیب سے مشابہ ہے ؎

ابر رونے کو اٹھا ہے آج کہساروں کے بیچ ساغرِ خونِ جگر چلتا ہے میخواروں کے بیچ
خاک سر پر کرتے آتے مست ہشیاروں کے بیچ گھر گیا باغِ رسالت کا وہ گل خاروں کے بیچ

سوداؔ کے تیسرے قسم کے مراثی وہ ہیں جن میں وہ واقعہ نگاری کو اہمیت دیتے ہیں۔ وہ کسی ایک واقعے کو لیتے ہیں اور اس کو معہ اس کی جزیات کے بیان کرتے ہیں حالانکہ ان کے مراثی میں واقعہ نگاری کی وہ شان نہیں ملتی جس سے لکھنؤ میں انیسؔ و دبیرؔ کا فن عبارت ہے لیکن پھر بھی سوداؔ واقعات کے انتخاب میں ایک سلیقہ مندی اور ترتیب کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ وہ زیادہ تر اہلِ بیت کے ان مصائب کا ذکر کرتے ہیں جو واقعۂ شہادت کے بعد اہل بیت کو پیش آئے یا پھر شام میں ان کی قید و بند کی سختیاں اور مظالم اور پھر مدینے کی طرف مراجعت کے واقعات کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ سوداؔ کے یہاں بھی بعض ایسی روایتوں کا تذکرہ مل جاتا ہے جن کی صحت پر کیا جا سکتا ہے مثلاً دشتِ کربلا میں حضرت امام حسینؓ کی لاش کو بے حرمتی سے بچانے کے لئے شیر کا نمودار ہونا یا شہادت حسینؓ کے بعد خاک مدینہ کا سرخ ہو جانا۔

سوداؔ کے مرثیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے شیخ چاند نے لکھا ہے کہ .....

اس میں شبہ نہیں کہ سودا کے مرثیوں میں مرثیت بڑی حد تک مفقود ہے مرثیئے کی بڑی غرض و غائت غم انگیز مضامین کو رقت خیز پیرائے میں بیان کر کے رُلانا ہے، سوداؔ کے مراثی میں یہ جوہر نہیں۔"

غور کیا جائے تو یہاں پر مرثیئے کی غرض و غایت ہی کے سلسلے میں شیخ چاند کے خیالات قابلِ گرفت ہیں، مثلاً ان کا یہ خیال کہ مرثیئے کا بنیادی فریضہ سامعین کو رُلانا ہے۔ صحیح نہیں۔ اس کے برخلاف ادبی مطالعے میں مرثیہ بھی دوسری اصناف کی طرح ایک احساسی اور جمالیاتی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ

بات بھی صحیح ہے کہ مرثیئے میں ایک پہلو انسان کے انفعالی جذبات کو بھی تحریک میں لانا ہے۔ اس کے علاوہ سوداؔ کے یہاں مرثیت کی بھی خاطر خواہ کمی نہیں ہے۔ اس لئے کہ دوسرے مقاصد سے قطع نظر اُن کے سامنے مرثیئے میں بین کا پہلو بہرحال زیادہ اہم تھا جس پر انہوں نے خصوصی توجہ دی ہے۔ چنانچہ چہرے کے ضمن میں انہوں نے جتنے مضامین باندھے ہیں وہ انہیں خصوصیات کے آئینہ دار ہیں۔

سوداؔ سے قبل چہرہ یعنی مرثئے کی تمہید کی روایت نہیں ملتی اور براہ راست واقعات بیان کردیئے جاتے ہیں۔ سوداؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے بیشتر مرثیوں کی ابتدا چہرے سے کی لیکن اس سے یہ نہیں ثابت ہوتا کہ انہوں نے مرثیے کے جدید فنی معیار اور ٹکنیک سے واقفیت حاصل کرلی تھی، واقعہ یہ ہے کہ سودا چونکہ قصیدہ کی تشبیب کے ماہر تھے جس میں انہوں نے حیرت انگیز دلکشی پیدا کردی تھی اس لئے مرثیئے میں بھی اس کا مظاہرہ ہوا اور حسنِ اتفاق سے یہی عمل ان کا ایک کارنامہ بن کر ابھرا۔ مرثیئے کی تمہید میں سودا نے بڑا تنوع پیدا کیا۔ کامیاب مرثیہ نگاری کے لئے ضروری ہے کہ مرثئے کا ایک ایک حرف اور ایک ایک لفظ شدید تاثر کا حامل ہو ہمارے جذبات کی دنیا میں ہلچل مچادے چنانچہ اس خصوصیت کو پیدا کرنے کے لئے تمہیدوں کے ذریعہ سوداؔ رقت کا ایک سماں باندھنے کا اہتمام کرتے ہیں اس کے لئے وہ مظاہر کائنات کا سہارا لیتے ہیں جس کی ایک بھرپور اور جاندار روایت ہمیں دکنی مرثیوں میں ملتی ہے البتہ اس روایت سے سوداؔ کوئی استفادہ نہ کرسکے اور جب ویسی ہی ایک اور روایت انہوں نے اُردو مرثیئے کو نئے سرے سے عطا کی تو یہ یقیناً ان کی اپنی تخلیق ہوئی اور اس کی عظمت کے ضامن وہی قرار پائے۔

ایک مربّع مرثیئے کے چند اشعار میں انہوں نے تمہید کی ابتدا چاند اور آسمان کی غم انگیزی کی کیفیت بیان کرکے کی ہے۔ ان اشعار میں ایک عجیب وغریب فنکاری کا مظاہرہ ہوا ہے جس سے شدّتِ تاثر کئی گونہ بڑھ گیا ہے ؎

نہیں ہلال فلک پر مہ محرم کا — چڑھا ہے چرخ پہ تیغا مصیبت وغم کا
دل اسطرح سے یہ گھائل کرے گا عالم کا — کہ واں نہ لگ سکے ٹانکا نہ پھاہا مرہم کا

تمہید میں تنوع پر ان کی نظر ہمیشہ رہتی ہے۔ حضرت امام حسینؑ کی موسم گرما میں سفر کی دشواریوں

کا بڑا ہی موثر انداز میں بیان ملتا ہے ؎

کہا اساڑھ نے یوں جیٹھ کے مہینے سے　　تپش یہ پوچھ نبیؐ کے سرور سینے سے

کیا ہے بادیہ پیما فلک نے زینے سے　　جسے نکال کے اس دھوپ میں مدینے سے

تمہیدی اشعار میں سوز و گداز کی کیفیت پیدا کرنے کے لئے وہ زیادہ تر مظاہر کائنات کا سہارا لیتے ہیں۔ ان اشعار سے دراصل وہ ایک ایسی فضا تعمیر کرنا چاہتے ہیں جو غم و اندوہ کی شدت میں اضافے کی موجب ہو۔ چند مسلسل اشعار سے اس کیفیت کی بھرپور نمائندگی ہوتی ہے ؎

بولے ہے مرغ چمن آج کہ نالاں ہیں ہم　　کہتے ہیں گل کہ سدا چاک گریباں ہیں ہم

ہے یہ سنبل کے زبان زد کہ پریشاں ہیں ہم　　نرگستاں کا سخن یوں ہے کہ حیراں ہیں ہم

جامۂ ماتمیاں ہے بہ تن نیلوفر　　آتش غم کا ہے لالے کا نت اٹھ داغ جگر

قمری کو سمجھو کہ اخترہے تہہ خاکستر　　سرو کہتا ہے یہی آہ گلستاں ہیں ہم

نہیں آتا نہیں یہ خوشہ تاک انگور　　باغ کا آبلۂ غم سے ہوا دل معمور

جگر غنچہ کو ماتم نے کیا چکنا چور　　گل پہ شبنم یہی کہتی ہے کہ گریاں ہیں ہم

صبح کو باد صبا ڈالے تھی سر اپنے پہ خاک　　سینہ ہے آج بھی پھولوں کی کلیوں کا چاک

جسکو میں ان میں سے پوچھا کہ تو کیوں ہے غمناک　　بولے ہے تعزیہ داران شہیداں ہیں ہم

ایک اور جگہ شاعر غم و الم کے کچھ اسی طرح کے تاثر پیش کرتا ہے جو ہمارے جذبات کو اپیل کئے بغیر نہیں رہتے ؎

اشجار غم سے ہو گئے بے برگ و برصبا　　گل شبنم الم سے ہوئی چشم ترصبا

پھر کس خوشی سے کرتی ہے تو اب گزر صبا　　سیر چمن کو آج سے موقوف کر صبا

ہے گلشن جہاں میں قیامت کی اب سحر　　غنچے ہوئے خموش گریباں کو چاک کر

جائے عبیر ملتے ہیں گل گرد منہ پہ اوپر　　بلبل کا آہ و نالہ سے تڑپا جگر صبا

غم و اندوہ کی ایک دوسری تصویر ان اشعار سے ابھرتی ہے جس میں شاعر کو اشجار، شبنم، صبا سبھی گریہ کناں نظر آتے ہیں ؎

کیوں مضطرب الحال نسیم سحری ہے — گل میں طرح لال کے داغِ جگری ہے
بلبل کو ترانے کی بدل نوحہ گری ہے — اس باغ سے کیا آلِ محمد سفری ہے
شبنم جو رواچاہے سو تو رو شب تار — کر باد سحر خاک سر اپنے پہ تو ہر بار
لوٹا یہ رسالت کا ستم کیشوں نے گلزار — ٹہنی چمن دیں میں نہ سوکھی نہ ہری ہے

سودا غم والم کے مجسمے تراشنے میں کمال درجہ مہارت رکھتے ہیں۔ وہ غم والم کی کیفیت کو شدید سے شدید تر کرنے کے لئے ایسی تشبیہات، استعارات، علائم اور شاعرانہ لوازمات اکٹھا کرتے ہیں جنہیں دیکھ کر سودا کی اُستادی، مہارت فن اور عظمت کا لازوال نقش دل پر مرتسم ہو جاتا ہے۔

اُن کی فنکاری کا یہ عالم ہے کہ وہ ہر مضمون میں ایک نادر خیال پیش کرنے پر قادر ہیں ؎

رکھتی ہے داغ غم شاہ نمایاں آتش — شمع کے بھیس میں راتوں کو ہے گریاں آتش
بھڑکی جس دم خس و خاشاک سے سوزاں آتش — کر نظر شعلہ پہ ہے چاک گریباں آتش

ان چند اشعار سے جہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر مختلف طریقوں سے ہمارے جذبات غم والم میں ایک طوفان برپا کر سکتا ہے وہیں اس امر کا بھی اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنی فنکاری اور مہارت کے ذریعہ جدّت وندرت کے ایسے جادو جگانے پر بھی قادر ہے جس کے سبب اس کے مراثی کی تمہیدیں لازوال کشش کی حامل ہو گئی ہیں۔

تمہید کے بعد سودا نے مرثیے میں جس چیز کو اہمیت دی ہے وہ بین کے مضامین ہیں۔ ان کی جولانی طبع اور پرواز تخیل کا اندازہ بھی یہیں پر ہوتا ہے۔ مرثیے میں بین کی اہمیت مسلم ہے۔ جس شاعر میں اس فرض سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت ہے وہ زیادہ قابل قدر سمجھا جاتا ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ جو مرثئے شیعہ حضرات کی محفلوں میں پڑھے جاتے ہیں وہ ایسے ہی ہوتے ہیں جو سامعین کو گریہ وزاری پر مائل کر سکیں۔ چنانچہ یہ بات سودا کے بھی پیش نظر تھی غالباً اسی واسطے انہوں نے اس طرف زیادہ خلوص فن کے ساتھ توجہ دی۔ وہ ایک مرثیے میں شیون وشین کی اس طرح تاویل پیش کرتے ہیں ؎

کریں نہ اہلِ جہاں کس طرح سے شیون و شین | سروں کو اپنے نہ پیٹیں سودا کر کے بین
ہوا ہے آج کے دن قتل کربلا میں حسین | یہ تعزیہ ہے رسول خدا کے محرم کا
بڑا کیا تھا محمدؐ نے جس کو گود میں پال | پھرے تھا ساقی کوثر کے دوش پر مہ و سال
گیا جہان سے پیاسا وہ فاطمہؓ کا لال | عطش سے تن سے ہوئی روح کی سبب دم کا

سوداؔ کے بین کی کامیابی کی ایک وجہ ان کی نظر انتخاب بھی ہے۔ وہ حصولِ مدّعا کے لئے صرف ایسے مضامین اور کیفیات کا سہارا لیتے ہیں جو کربلائے معلّی کے انتہائی ہنگامی حالات کے مصور اور ترجمان ہوتے ہیں اور واقعہ یہ ہے کہ اس طرح کے سنگین حالات اور مظالم کی تاب لانا محال ہے۔ یہ وہ مواقع ہیں جب ایک شقی القلب آدمی بھی انسانیت کا خون ہوتا ہوا دیکھ کر چشم تر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے وقت جو ڈرامائی حالات پیدا ہو جاتے ہیں ان کے اور حضرت زینبؓ کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے وہ واقعتاً بڑی لرزہ خیز ہے ؎

نہیں رہا کوئی باقی کہ وہ کرے یاری | سبھوں کو مار قضا لائی ہے مری باری
سلاح دو کہ اپنی کروں میں تیاری | مجھے نظر نہیں آتا بغیر اس کے گریز
دیا جواب یہ زینب نے رو کے لے بھائی | ہمیں بھی آج کے دن ہائے کیوں نہ موت آئی
کہ تیرے بعد نہ ہم کھینچتے یہ رسوائی | خدا ہی جانے کہ کس کس کے ہاتھ ہونگے اسیر
تب اس گھڑی یہ کہا رو کے شاہ نے جوں ابر | کہ میرے بعد ہو کیسا ہی تم پہ جور و جبر
کچھ اور چارہ نہ تم ڈھونڈیو بغیر از صبر | تمہارے حق میں یوں ہی چاہئے ہے اب تدبیر

سوداؔ درد و کرب کا ایک دوسرا منظر اس وقت پیش کرتے ہیں جب کمسن اصغرؓ حضرت حسینؓ کی گود میں دشمنوں کے تیروں سے چھلنی ہو جاتے ہیں۔ یہ اندوہ ناک خبر کس طرح لوگوں کو بے تاب کر دیتی ہے ؎

یہ سن کے مادر اصغر تو ہو رہی خاموش | پہ اقربا سے کیا تا فلک فغاں و خروش
کہا سکینہ نے اس لاش کو لگا کے گلے | بہت شتاب تم اے بھائی ہمکو چھوڑ چلے
نہ ماں کی گود میں شش ماہ سے زیادہ پلے | تمہیں نہ دیکھ سکا ہائے یہ فلک بے پیر

بیاں یہ کرتی تھی رو رو سکینہ با دل زار | سنے تھا جو کوئی اس کی بھی چشم تھی خونبار
جگر ہر ایک کا مجروح اور سینہ فگار | کرے بھی دم بدم اس کی زباں کی تقریر

بین کی دو قسمیں بتائی جاتی ہیں۔ ایک وہ جس میں شہدا کے اعزا شریک ہوتے ہیں۔ دوسری قسم کی بین کی کچھ مثالیں تمہید کی ذیل میں دی جا چکی ہیں اس کے علاوہ بھی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں سودا نے انسان و حیوان سے لے کر جن و ملک تک کو خون کے آنسو رلائے ہیں ؎

پیٹے ہے سر کو کہہ کے یہی آج انس و جاں | خورشید آسماں و زمیں نور مشرقین
پروردۂ کنار رسول خدا حسینؓ

ایک دوسری جگہ فرماتے ہیں ؎

آج وہ دن ہے کہ سب اہل جہاں روتے ہیں | جتنے ہیں زیر فلک پیر و جواں روتے ہیں
خاک میں نور جہاں دیکھو وہاں روتے ہیں | مرغ ہو کر بجہاں مال فشاں روتے ہیں

ایک اور شعر اس ضمن میں یادگار ہو کر رہ گیا ہے ؎

ابر روئیگا سدا میخوار پئینگے خون کے جام | ہوشیار و مست سر پر خاک ڈالیں گے مدام

مظاہر کائنات میں سودا نے خصوصیت کے ساتھ اشجار، پھول اور پتوں کو شہدائے کربلا کے غم میں زیادہ غمزدہ دکھایا ہے ؎

جو پھول باغ میں ہیں آج سو ہیں اسکے پھول | ہے نرگس آج پیالے کا ارگجی کے اصول
صلواۃ بھیجے ہے بوٹی بھی اس پہ ہو کے ملول | چمن میں جو کوئی بلبل ہے نوحہ گر ہے آج

اسی ردیف و قافیے میں سودا نے چند اشعار اور کہے ہیں جو غم و الم کا ایک لافانی نمونہ ہو کر رہ گئے ہیں۔ سودا نے ان اشعار میں اس اعلیٰ فکر اور بلند قوتِ متخیلہ کا مظاہرہ کیا ہے جو صرف عظیم فنکاروں ہی کو نصیب ہوتی ہے۔ غم کی شدت کا اس سے زیادہ موثر اظہار اور کیا ہو سکتا ہے کہ ابشارِ چمن پتھریلی چٹانوں سے ٹکرا ٹکرا کر اپنی جان قربان کئے دے رہا ہے ؎

روئے ہے سنگ سے سر مار آبشار چمن | جگر کے خون سے لبریز ہے کلی کا دہن
سوائے نالہ نہیں باغباں کے لب پہ سخن | ثمر نہال محمدؐ کا خاک پر ہے آج

اِن چند اشعار میں سوداؔ کی قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی، اُن کے فن کی عظمت اور خصوصاً بین کے مضامین میں سوز و گداز کے وافر سرمائے کا جو مظاہرہ ہوا ہے وہ سوداؔ کو اُردو مرثیے میں حیاتِ دوام عطا کرنے کے لئے کافی ہے۔

سوداؔ کے موضوعات کا سلسلہ بے حد وسیع ہے۔ اہلِ حرم کے مصائب اور حضرت قاسمؑ کی شادی اور پھر یکایک اس کا غمی میں تبدیل ہو جانا یہ سب کچھ سوداؔ کے مراثی میں موجود ہے۔ حضرت قاسمؑ کی شادی وغیرہ کی تصدیق اگرچہ تاریخ سے نہیں ہوتی لیکن اسے دکنی مرثیوں میں بھی ایک محبوب موضوع کی حیثیت سے برتا گیا ہے اور سوداؔ نے بھی اس کو ہو بہو تسلیم کر کے اپنے مرثیے میں جگہ دی ہے۔ حضرت قاسمؑ کی شادی کے موقعہ پر رسم و رواج، جزئیات اور گفتگو کا جو سلسلہ ملتا ہے وہ کلّی طور پر اٹھارھویں صدی عیسوی کے ہندوستان کی معاشرتی زندگی سے اخذ کیا گیا ہے اس سلسلہ میں یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ عرب کی پہلی صدی ہجری کی تہذیبی و تمدنی زندگی سے ہمارے اردو شعراء آگاہ نہ تھے اس لئے ان کے پاس علاوہ اس کے کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ ان واقعات کو ہندوستانی رنگ میں پیش کرتے حالانکہ یہ بات کلیتہً صحیح نہیں ہے۔ شعراء نے اس طریقہ کار کو اپنا کر اور کربلا کے سارے واقعات کو ایک مقامی رنگ دے کر اس بات کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے کہ جو واقعات ہم سے ہزاروں میل دور کربلا کی سرزمین میں واقع ہوئے وہ ہم سے قریب تر ہو جائیں اور اس میں دوری کے سبب غربت کی جو دیوار حائل ہو گئی ہے وہ باقی نہ رہے اور ایک کائناتی غم ذاتی غم کی حیثیت میں ہمارے سامنے آئے تاکہ ہم اس میں بھرپور طریقے پر شریک ہو سکیں۔ سوداؔ کی طباعی، ذہانت و فطانت اور فنکاری کی یادگار مثال یہ چند اشعار ہیں جس میں وہ حضرت قاسمؑ کے خونچکاں حادثے سے پہلے انکی شادی کا بیان کرتے ہیں ؎

کیا کروں شادیِ قاسم کا میں احوال رقم — واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم — گائے تقدیر و قضا نے یہ بدھاوے باہم
قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد — جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

سوداؔ کے مراثی میں لاشعوری طور پر کربلا کے بہانے ہندوستانی معاشرت اور تہذیبی

زندگی معہ بوقلمونیوں کے در آئی ہے جس سے سپاہیوں کے حالات، سماج میں عورتوں کا مقام مشاغل رسم ورواج، ملبوسات ومشروبات، شادی بیاہ کی تقریبات، عورتوں کے فرائض وحقوق اور اخلاقی معیار وغیرہ جیتے جاگتے انداز میں ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ یہاں عورت اپنے تین روپ ماں، بہن، اور بیوی میں جلوہ گر ہوئی ہے۔

حضرت قاسمؑ کی شادی کے موقع پر ہندوستانی رسم ورواج کے چند نقوش ان اشعار میں دیکھے جاسکتے ہیں ؎

کہیں یہ بیاہ کا دیکھا ہے معمول — کہ شہ کی چوتھی کو تیجے کے ہوں پھول
بنی سر خاک کر منہ سے ملے دھول — کہیں یوں کھیلنے میں چوتھی آئی

ان اشعار میں لفظ "چوتھی" "تیجے کا پھول" وغیرہ خالص ہندوستانی رسوم سے مستعار ہیں۔

ایک دوسری جگہ فرماتے ہیں ؎

کیا کروں شادی ماتم کا میں احوال رقم — واسطے دیکھنے کو آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ کے قدم — تخت چڑھتے ہی اتاری یارسولؐ

یہاں بھی آرسی میں مصحف دیکھنے کی رسم دلہن کا تخت پر بٹھانا، قابل توجہ ہیں، بعض جگہ سودا نے نیگ، سمدھن، کنگن، ساچق وغیرہ جیسے الفاظ استعمال کئے ہیں جو ہندوستانی تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ حضرت قاسمؑ سے متعلق ہر مضمون میں اس قسم کی جزیات ملتی ہیں جن سے شاعر کا مقصد ایک ہندوستانی فضا کی تعمیر کرکے واقعات بیان کرنا ہے، اگر یہ بات نہ ہوتی تو ظاہر ہے کہ عربوں کی زندگی اور ہندوستانیوں کی زندگی میں بڑا فرق ہے۔ ذیل کے چند اشعار میں ہندوستانی عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے ؎

سر چھاتی نقارے ہیں فریاد وفغاں شہنائی ہے — سوز جگر ہے آتش بازی ہر ایک آہ ہوائی ہے
عجب طرح کا وقت سواری نوشہ آگے پھولا باغ — روشنی کے جھاڑوں کے بدلے گھر کو آگ لگائی ہے
جلوے کی رات وردنکے گھر میں ہنسنے کی دلہن نوارہیں — ناک سے نتھ ماتھے سے بندیاں درد وکے تارے ہیں
بنے قاسم کو مہدی کے لگانے کی نہ دی فرصت — سوائے عقد سر سہرا بندھانے کی نہ دی فرصت

کروں کیا ذکر اس نوشہ کے گھر شادی کے آنے کا	بغیر از زخم کیا مذکور تھا واں پان کھانے کا
تیری لگن کے دن اے نبرے موت مشاطہ ہو کر آئی	جس نے بیوہ نبری کو ماتم میں تیرے بٹھلائی
کٹوائی میں باندھ کے کنگنا ہاتھ کی اپنے آج کلائی	کیوں کر نہ اب اس کو دکھاؤں تیری نبری جگ جائی

ان اشعار میں ہندوستان میں شادی کے موقع پر ہونے والی متعدد رسومات کا تذکرہ ہوا ہے جس کے سبب قاسمؑ کے مرثیے کی پوری فضا مقامی رنگ سے سرشار ہے مثلاً نقارے، شہنائی۔ آتش بازی، ہوائی، باغ پھولنا، جھاڑ، جلوہ کی رات، دلہن سنوارنا، ناک کی نتھ، ماتھے کی بندیا۔ مہندی لگانا، سہرا باندھنا، پان کھانا، لگن کا دن، مشاطہ، ہاتھ میں کنگنا وغیرہ جیسے الفاظ اور محاورے ان چند اشعار میں موجود ہیں جو خود اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ شاعر ایک اجنبی فضا کو مانوس انداز میں پیش کرنے کے لئے بڑے خلوص کے ساتھ اپنی سرزمین سے جزیات جمع کرتا ہے اور بڑی سبک روی کے ساتھ انہیں ایک طرح کی اپنائیت کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔

سوداؔ کے یہاں جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ہے مرثیوں میں رقت آمیز جذبات وتاثرات کو بڑھانے کے لئے بڑے مؤثر الفاظ وتراکیب تشبیہ واستعاروں کا استعمال ملتا ہے۔ حضرت قاسمؑ کی دلہن کا حال اس طرح بیان کرتے ہیں ؎

سرنگوں بیٹھی ہے غمگین من ماری	دم بدم آنکھوں سے ٹپکے ہیں لہو کے قطرات

اسی طرح قافلۂ اہل بیت جب شام کی جانب روانہ ہوتا ہے تو سوداؔ بڑی خوبصورتی کے ساتھ ہمارے جذبات کو اپیل کرتے ہیں۔ یہ وہ اشعار ہیں جن سے ایک طرح کا گداز ابھرتا ہے اور ہمارے ذہنی افق پر چھا جاتا ہے ؎

شام جب اہل حرم ہو کے گرفتار چلے	چشم گریاں دل بریاں جگر افگار چلے
دیکھ مقتل کی طرف کرتے یہ گفتار چلے	مرنے کو تم جو چلے کیوں نہ ہمیں مار چلے
کسی کے طوق گلے ڈال کسی کے زنجیر	شام کو لے کے ہمیں شکل گنہگار چلے
تن نازک پہ اب ایسے کے ردا تھا یہ غضب	تیر وخنجر تبر ودشنہ وتلوار چلے
ساکن عرش بریں کرتے تھے جنکی پابوس	دھوپ روزانہ سے سر انکے یا ور شکواوس

پا برہنہ سر عریاں، دل بریاں افسوس قریہ و دشت و دہ و کوچہ و بازار چلے

سودا کے نزدیک مرثیہ رزمیہ نہیں بلکہ ایک عظیم المیہ کی حیثیت رکھتا ہے جس کی صعوبتوں کو انگیز کرنے کے لئے مالک ربّ السّموات نے اہل بیت کا انتخاب کیا۔ کربلا میں ہونے والے خونچکاں واقعات میں سودا کو بجائے خیر و شر کے درمیان ایک کشمکش نظر آنے کے چند مجبوروں و مظلوموں کی آہوں کا دھواں نظر آتا ہے جو بلا کسی قصور کے مرگ مفاجات کے عمل سے گزر رہے ہیں۔ سودا کے مراثی کے بیشتر حصے۔ ان کے تخیل کی بلند پردازی، محاکات، جذبات نگاری ندرت ادا، تشبیہ و استعارے کے اعلیٰ نمونے ہیں اس جائزے کے اختتام پر ہم بجا طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ آسمان مرثیہ نگاری میں سودا ایک ایسے ستارے کی مانند ہے جو کاروان تخیل کو ایک نئی سمت اور نئی تگ و تاز سے آشنا کرتا ہے۔

غالبؔ کا رُوحِ تخیّل

غالب کا نام آتے ہی ہمارا خیال ایک ایسی شخصیت کی طرف منعطف ہوتا ہے جو اپنی گونا گوں خصوصیات کے سبب بے پناہ کشش کی حامل ہے جو زندگی کی تمام بوقلمونی اور وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے، ایک ایسی شخصیت جو زندگی کے ہر موڑ سے گذری ہے اور ہر موڑ کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، جس کی توانائی کا یہ عالم ہے کہ اس نے زندگی کے ہر پہلو پر چھا ہے شدائد و محن ہوں یا مسرت و انبساط حسن و عشق ہو یا تصوف و معرفت اتنے گہرے اور دیرپا نقوش چھوڑے ہیں کہ زمانہ قیامت تک ان کی تشریح و تعبیر کرتا رہے گا لیکن اسے آسودگی نہ ہوگی چنانچہ اس پہلو دار اور ہمہ جہت شخصیت کا جس زاویئے سے چاہیں مطالعہ کر سکتے ہیں۔ لیکن سچ یہ ہے کہ غالبؔ کی حقیقی عظمت کا اعتراف ان کی پوری شخصیت کو سمجھے بغیر ناممکن ہے، اس مختصر سے مضمون میں غالب کی شاعری کے ہر پہلو پر روشنی ڈالنا تو ممکن نہیں ہے البتہ ان کی شخصیت و شاعری کے چند گوشے ضرور بے نقاب کئے جاسکتے ہیں جن سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ ہماری غزلیہ شاعری میں غالبؔ کی انفرادیت کے کیا اسباب ہیں اور ان کی عظمت کا اصل راز کیا ہے۔

کلام غالبؔ کے معروضی اور غائر مطالعہ سے پہلا تاثر جو ذہن قبول کرتا ہے وہ یہ ہے کہ غالبؔ کسی ایک موڑ پر ٹھہرنا نہیں پسند کرتے۔ وہ ایک ہی تصویر کے دو رُخ اور کبھی کبھی ایک سے بھی زیادہ کئی رُخ دکھلاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ کے یہاں ایک قوی جذبہ ہے جو ہر لمحہ مائل بہ پرواز

سے ہے۔ کہیں رک کر دم لینا اس کی فطرت کے منافی ہے۔ زندگی کی نامیاتی قدروں کا جس قدر شدید احساس غالب کے کلام کو پڑھ کر ہوتا ہے کسی اور شاعر کے کلام سے نہیں ہوتا اگر یہ حیرت کی بات ہے کہ غالب جس دور سے تعلق رکھتے ہیں اس میں شعر و شاعری کی اتنی پختہ اور جاندار روایتیں بھی تو نہ تھیں پھر غالب کے لئے یہ کیونکر ممکن ہو سکا کہ وہ اپنے دور سے اس قدر آگے نکل کر اتنے اعلیٰ تجربات پیش کر سکے۔ یہ سوال خود اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ غالب کی شخصیت کی تعمیر و ترقی ان کی اپنی منفرد اور ممتاز فطرت کی رہین منت ہے۔ جس کی نشو و نما میں حالات زمانہ کا بھی ہاتھ ہے۔ لیکن اس میں مقناطیسی اثر اور دلکشی پیدا کرنے کے ذمہ دار صرف غالب ہیں دوسری چیز جو غالب کو ان کے پر آشوب سیاسی، سماجی اور تہذیبی دور میں جینے کی سکت دیتی ہے اور جس سے ان کی روحِ شاعری غذا حاصل کرتی ہے وہ در اصل وہ اُمیدیں اور آرزوئیں ہیں جو انھوں نے مستقبل قریب میں نئی نسلوں سے وابستہ کی تھیں۔ جس کا اعتراف کرتے ہوئے پروفیسر احتشام حسین فرماتے ہیں۔

> "غالب انسان سے کچھ امیدیں رکھتے تھے اور گو ان کی نگاہوں کے سامنے ان کو جنم دینے والی تہذیب نزع کی ہچکیاں لے رہی تھی جس کے واپس آنے کی کوئی اُمید نہ تھی لیکن وہ پھر بھی نئے آدم کے منتظر تھے جو زندگی کو پھر سے سنوار کر محبت کرنے کے لائق بنا دے :

کلام غالب کے ایک ایک لفظ سے یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ان کا دل تمناؤں اور آرزوؤں کی آماجگاہ ہے جس کی شاید تکمیل بھی انہیں گوارہ نہیں۔ ایک بے پایاں زندگی کیلئے اعلیٰ اقدار کی تلاش و جستجو غم روزگار اور آلام حیات کی نفی اور کہیں اثبات غالب کی شاعری کے وہ عناصر ہیں جن سے ان کے کلام کا حسن اور اثر پذیری عبارت ہے۔ ان تمام اوصاف کی بنا پر جب ہم غالب کی شخصیت کو بھرپور کہتے ہیں تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ یہ شخصیت جو آفاقی اور دائمی حقیقتوں کی ترجمان ہے اور جس میں زندگی کے تمام متضاد اور متنوع پہلو یکجا ہو گئے تھے، اپنی عظمت پر خود ہی دلیل ہے غالب کے احساسات جتنے قوی تھے ان کی فکر اتنی ہی بلند تھی۔ عقل و جذبہ کی آویزش جیسی غالب کے یہاں ملتی ہے کسی

دوسرے شاعر کے یہاں نہیں نظر آتی۔ ان کے جذبات میں کبھی تصادم اور کشاکش کی سی کیفیت ہے۔ ان کی یاس امید سے، رجائیت قنوطیت سے، سکون اضطراب سے اور حقیقت پسندی رومانیت سے دست و گریباں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں ایک ایسی ڈرامائیت ہے جو داخلی شاعری میں عموماً نظر نہیں آتی۔ شیخ اکرام کا یہ خیال کہ:۔

"مرزا کا دل ایک ایسا جامِ جہاں نما ہے۔ جس میں فقط ایک ہی نقش نظر نہیں آتا بلکہ فطرت کے تمام نقوش باری باری سے نمایاں ہیں"۔

درست ہے۔

غالبؔ کسی کیفیت کو اپنے رو پر دائمی اور ابدی بنا کر نہیں طاری کرتے۔ ان کے یہاں عشق کی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں۔ کبھی تو وہ عشق میں بالکل گم ہو جاتے ہیں ؎

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہمکو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اور کبھی یہ استغراق بھی عارضی ثابت ہوتا ہے۔ وہ میرؔ کی طرح فنا فی العشق ہونا پسند نہیں کرتے، وہ ڈوب کر ابھرنا بھی جانتے ہیں اور محبوب سے بے نیاز بھی ہو سکتے ہیں ؎

نفس موجِ محیطِ بے خودی ہے تغافل ہائے ساقی کا گلہ کیا

ان کے یہاں ایک اور بھی کیفیت مل جاتی ہے جس میں ان کی سرشاری اور محویت کا یہ عالم ہے کہ میرؔ بھی ان کے سامنے گرد ہیں ؎

مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

وہ ایک طرف عشق کی پختہ کاری اور صداقت کے لئے آنکھوں سے لہو ٹپکنا ضروری سمجھتے ہیں ؎

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

تو دوسری طرف وہ اس خیال کی بھی تردید کر دیتے ہیں ؎

ایسا آساں نہیں لہو رونا دل میں طاقت جگر میں حال کہاں

غالبؔ کے خود جنوں دیوانگی و ہشیاری میں ایسا تصادم اور ایسا امتزاج ہے کہ انہیں نہ محض عاشق کہا جا سکتا ہے اور نہ محض فلسفی ؎

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بار ہا　　دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں

وہ ہنستے بھی ہیں اور روتے بھی لیکن زندگی کے ہنگامے میں ان کی ہنسی اور ان کا رونا ایسا گم ہو جاتا ہے کہ یہ بتانا دشوار ہے کہ وہ قنوطی تھے یا رجائی ؎

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق　　نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

جو لوگ غالب کی ہمہ گیر شخصیت اور رنگا رنگ طبیعت سے واقف نہیں ہیں وہ ان پر شقی القلب ہونے کا بھی الزام عائد کر سکتے ہیں اس لئے کہ ان کا مزاج عام آدمیوں سے قطعاً مختلف ہے' وہ نوحۂ غم میں بھی ایک سرور کی کیفیت سے دوچار ہو سکتے ہیں، ان کے نزدیک غم ایک مثبت قدر ہے جس کے بغیر زندگی میں مردانگی کا جوہر نہیں پیدا ہوتا ؎

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانئے　　بے صدا ہوئیگا یہ ساز ہستی ایک دن

سیلاب جو سراسر تخریب کی علامت ہے اسے وہ ایک جل ترنگ سمجھتے ہیں ؎

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے　　خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

وہ سیلاب کا اس لئے بھی استقبال کرتے ہیں کہ اس سے تھوڑی دیر کے لئے دیوار و در کا سکوت ٹوٹتا ہے اور وہ بھی حرکت و فعالیت کے ترجمان بن جاتے ہیں ؎

نہ پوچھ بے خودی عیش مقدم سیلاب　　کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

غالب دنیا کے ان چند عظیم فنکاروں میں ہیں جو ہر انسانی جذبے کو اپنے اوپر اس طرح طاری کرنے پر قادر ہیں کہ ہم انہیں پہلی نظر میں ہرگز نہیں پہچان سکتے، وہ اپنی شاعری میں ہزاروں پیکروں میں جلوہ گر ہوئے ہیں اور انھیں ہر جامہ زیب دیتا ہے۔

ان کے یہاں قدم قدم پر یکسرے پن اور یکجہتی کے خلاف بغاوت کا جو میلان ملتا ہے۔ اس سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ حریت فکر و نظر کے کسقدر دلدادہ اور شیدائی تھے چنانچہ وہ اپنے اوپر کسی قسم کے خارجی یا داخلی جبر کو برداشت کرنے کے لئے تیار نہ تھے' یہ جبر چاہے معاشرتی نوعیت کا ہو یا روایتی اور تہذیبی۔ وہ اپنے اندر خود ایک ماحول اور روایت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے چنانچہ وہ اپنے دور کی شاعری میں صناعی اور لفظی بازیگری

کا اس طرح مذاق اڑاتے ہیں ؎

تو اور آرائشِ خمِ کاکل ۔۔۔ میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

چونکہ غالب کا کلام بیک وقت زندگی کی متضاد حقیقتوں اور کیفیتوں کا حامل ہے اس لئے اکثر لوگوں کو غالب کے سمجھنے میں پریشانی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کی مدافعت میں یہ نظریہ پیش کیا کہ وہ عشق کے معاملے میں تطہیر (KATHARSIS) کے عمل سے گذرے تھے۔ اگر اس خیال سے ان کا مطلب یہ ہے کہ غالب افلاطونی عشق کے قائل تھے تو خیال درست نہیں معلوم ہوتا اس لئے کہ غالب سماوی سے زیادہ ارضی تھے، فرشتے سے زیادہ انسان تھے چنانچہ ان کے یہاں علوئے تخیل اور روحانیت کی تلاش کے ساتھ زندگی اور اس کی نعمتوں سے لطف اندوزی کا بھی میلان واضح طور پر ملتا ہے وہ جنسی لذّت کو برا نہیں خیال کرتے چنانچہ جنسی جذبات اور ہوس پرستی کا رجحان ان کی شاعری کی بہترین علامت اور قدر کہا جاسکتا ہے ؎

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن ۔۔۔ ورنہ ہم چھیڑینگے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

نیند اسکی ہے دماغ اسکا ہے راتیں اسکی ہیں ۔۔۔ تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

مانگے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو ۔۔۔ سرمہ سے تیز دشنۂ مژگاں کئے ہوئے

اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ ۔۔۔ چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کئے ہوئے

غالب کے یہاں جنسی اور عشقیہ جذبات کے ہم پلّہ تصوف اور روحانیت کا بھی عنصر موجود ہے لیکن ان کا تصوف فکر تک محدود ہے، عملی تصوف جس میں قنوطیت، انفعالیت اور نفیٔ حیات کی تعلیم ملتی ہے اس کا ان سے سروکار نہیں۔ ان کا وحدت الوجود میرؔ کے وحدت الوجود سے مختلف ہے۔ ان کا دل تمناؤں اور آرزوؤں سے موجزن ہے اور حصولِ حیات ہی ان کا مقصدِ وجود ہے۔ ان کی فطرت بہت کچھ خالقِ کائنات کی فطرت سے ہم آہنگ ہے اس لئے کہ دونوں کے دل میں تخلیق کی لامتناہی تمنا پروان چڑھتی رہتی ہے، جبھی تو وہ کہتے ہیں ؎

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ۔۔۔ ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

غالب دنیا میں ایک وحدت دیکھنے کے خواہاں ہیں چنانچہ اسی لئے انہوں نے وحدۃ الوجود

کے اس فکری عنصر کو اختیار کیا جس سے کائنات میں ایک ربط و تسلسل کا سراغ ملتا ہے۔ غالب کفر کو مراتب ہیں اور اسے ایک آئیڈیل مانتے ہیں جس سے ان کا مدعا مذہب کے اس رسمی اور ظاہری رکھ رکھاؤ اور خارجی ہئیت کا بطلان ہے۔ جس سے روحِ مذہب کا کوئی تعلق نہیں چنانچہ ان کے نزدیک صرف مخلصانہ جذبۂ وفاداری ہی قابلِ قدر ہے، یہ جذبہ اگر ایک کافر میں بھی موجود ہے تو وہ قابلِ احترام ہے ؎

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے — مرے بتخانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی — وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

غالبؔ کے تصوف کے مسلک کو اختیار کرنے کی جہاں ایک وجہ یہ ہے کہ یہ زمانے کا چلن تھا اور اسے اختیار کئے بغیر چارہ نہ تھا وہیں یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ انہوں نے اسے بہت کچھ اپنی آزادانہ طبیعت اور حریتِ فکر و نظر کے سبب بھی اختیار کیا جن میں مذہبی قوانین کی وہ سخت گیری نہیں ہوتی جو عموماً مذاہب کے تصور سے وابستہ ہے۔ اقبالؔ نے غالبؔ کو گوئٹے سے مشابہت دی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غالبؔ گوئٹے ہی کی طرح ایک آزاد خیال اور وسیع المشرب انسان تھا، جس کا ذہن ادراکِ حقیقت کے لئے صرف خارجی نقاب ہی پر قانع نہ تھا بلکہ وہ حقائق کی تہہ تک پہونچنے اور اس کی جستجو میں اس نظر سے کام لیتا تھا جو زندگی کی اتھاہ وسعتوں اور گہرائیوں کو اپنی گرفت میں لینے پر قادر ہو۔ غالبؔ عینیت کے ہر تصور کو صدمہ پہونچاتے ہیں چاہے اس کا تعلق رنج و غم سے ہو، مسرت و شادمانی سے ہو یا حسن و عشق سے۔ ان کے یہاں زندگی کا تصور نامیاتی ہے جس کے تحت وہ ہر شئے کو متحرک اور زندہ دیکھنے کی خواہش کرتے ہیں۔

غالبؔ کے بارے میں یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ وہ ایک فلسفی تھے لیکن اگر اس سے مراد مجرّد فلسفہ اور خالص فلسفیانہ مسائل کی عقدہ کشائی ہے تو غالب کا اس سے کوئی تعلق نہیں البتہ غالب کی شاعری میں یہ عنصر بے حد عام ہے۔ کائنات اور مظاہرِ کائنات میں ایک وحدت کی جستجو ان کا شیوہ ہے اور اس ضمن میں وہ اکثر زندگی، موت، کائنات اور مظاہرِ کائنات سے متعلق ایسے ایسے رموز اور حقائق کا انکشاف کرتے ہیں جہاں تک فلسفیوں کی بھی نظر نہیں پہونچ سکتی۔ چنانچہ وہ زندگی کے اس ازلی سانحے یعنی تعمیر کے ساتھ تخریب پر بھی ایمان رکھتے ہیں جس کی زد میں ہر کس و ناکس آتا ہے۔

مگر اس ابدی اور لازمی حادثے کا ماتم ان کے نزدیک قابلِ ستائش فعل نہیں بلکہ یہاں بھی وہ حرکت وعمل کی اہمیت کے قائل ہیں جس سے گرچہ یہ کسک معدوم نہیں ہوتی لیکن غیر محسوس ضرور ہوجاتی ہے سے

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

غالبؔ کے کلام کا ایک ہلکا سا بھی مطالعہ یہ بات واضح کرنے کے لئے کافی ہے کہ ان کے یہاں معروضیت اور علیحدگی پسندی (DETACHMENT) کا میلان بہت نمایاں ہے۔ شدت کے درمیان مزاح کا پہلو نکالنا اور خود اپنی ہستی میں موجود درد وکرب کو ایک خارجی مشاہدہ سمجھ کر اس سے لطف اندوز ہونا حیاتِ غالبؔ کی وہ اعلیٰ اقدار ہیں جن سے کسی طرح صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ غالبؔ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ زندگی کی رنگارنگی کا مطالعہ کسی ایک منظر یا کیفیت کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ مختلف موڈس اور حالتوں کا مطالعہ ہے، چنانچہ وہ زندگی کا مشاہدہ پورے تناظر (PERSPECTIVE) میں کرتے ہیں جس سے حرکت کا اثبات اور سکونیت کی نفی ہوتی ہے وہ زندگی کے جس مسئلے کو بھی لیتے ہیں اس میں وسعتِ نظر کا ثبوت دیتے ہیں، خواہ وہ حسن وعشق کا موضوع ہو یا محبوب کی بے وفائی وکج ادائی کا پامال موضوع، سب میں ان کی انفرادیت جلوہ گر ہے۔

محبوب کی بے وفائیوں اور جفا کاریوں کا گلہ ہماری شاعری میں جس انداز میں ہوا ہے اور شعرائے سلف نے اس زبوں حالی کا مرثیہ جس انداز میں پڑھا ہے اس سے یہ قیاس کرنا کچھ محال نہیں کہ ان کے نزدیک یہی غم زندگی کی ساری ناکامیوں کے لئے وجہ جواز ہے، کاش انھیں اس مصیبت سے نجات ملی ہوتی تو وہ نہ جانے کیا کچھ کر گزرتے۔ لیکن غالبؔ کی شان یہاں بھی نرالی ہے۔ وہ اسی ایک غم کو کلی حقیقت نہیں سمجھتے اس کی کسقدر دلنشین اور لطیف توجیہہ کرتے ہیں سے

نہ اتنا برشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

اسی طرح وہ محبوب کی وفا کا مضمون باندھتے ہیں جس کے اظہار میں ان کی روح سمٹ آئی ہے سے

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دھر میں ‏ ‏ ‏ ‏ تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

غالب نے وہی تمام پامال کلاسیکی موضوعات، حسن و عشق، وفا، جفا، ستم و کرم کو لیا ہے جس میں قدیم غزل گو شعرا ساری عمر سر کھپاتے رہے لیکن انہوں نے اپنی منفرد ذہنی کیفیت سے ان میں حسن آفرینی اور حسن کاری کا وہ جادو جگایا کہ یہ نئے اور جاوداں شان بہار کے حامل ہو گئے چنانچہ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے یہاں روایت سے بغاوت کے ساتھ توسیع کا بھی بڑا اچھا سلیقہ ملتا ہے۔ عشق و محبت کے معاملے میں یہاں ہمیں اس مریضانہ ذہنیت اور سسک سسک کر دم توڑنے والی کیفیت کا قطعی سراغ نہیں ملتا جس سے قدیم اردو شاعری کا فن عبارت ہے۔ اس کے برعکس غالب کا شاید کا سب سے بڑا آرٹ یہ ہے کہ وہ شدائد کو ہلکا کرنے اور یکسر اس کی نفی کر دینے پر کمال قدرت رکھتے ہیں۔ ساقی کی غفلت شعاری کی اہمیت کو کم کرنے کے لئے کیا ہی لطیف نکتہ پیش کرتے ہیں ؎

نفس موج محیط بے خودی ہے ‏ ‏ ‏ ‏ تغافل ہائے ساقی کا گلہ کیا

اس مختصر بحث سے نتیجۃً جو بات اک بار پھر ذہن میں تازہ ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ غالب اردو کا پہلا باشعور فنکار ہے جو حسن کو چند مخصوص خانوں میں مقید کرنے یا اس کا جامد تصور پیش کرنے کے بجائے زندگی کی متضاد حقیقتوں کے امتزاج سے حسن آفرینی اور حسن پرستی کا ایک اعلیٰ معیار پیش کرتا ہے۔

غالبؔ کا المیاتی شعور

یہ بحث اکثر گھوم پھر کر آتی ہے کہ غالبؔ قنوطی شاعر ہے یا رجائی اور غالبؔ کے پرستاروں نے طرح طرح سے غالبؔ کی مدافعت کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالبؔ کے سلسلے میں یہ بحث اس لئے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ان کی شاعری کا معتد بہ حصہ غم والم کی ترجمانی میں صرف ہوا ہے اور انہوں نے اپنی زندگی کا بہت سارا وقت اپنے دامن سے آلامِ حیات کی گرد جھاڑنے میں گزارا ہے۔ البتہ ہمیں معروضی انداز میں یہ دیکھنا ہوگا کہ غالبؔ نے اپنی شاعری میں جس غم کا اظہار کیا ہے اس کے سبب وہ قنوطی شاعر کہے بھی جا سکتے ہیں یا نہیں۔ اصل غلط فہمی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہمارے ذہن میں قنوطیت کی اصطلاح کا مفہوم واضح نہیں ہوتا ہے اور ہم اسے زندگی کے عام غم کے مترادف سمجھنے لگتے ہیں۔ حالانکہ درحقیقت زندگی کے عام غم اور قنوطیت میں بڑا بعد ہے۔ غالبؔ کے سلسلے میں ہم جب تک اس فرق کو ملحوظ نہ رکھیں گے ان کے ساتھ انصاف کا حق ادا نہ ہو سکے گا۔ ہمارا مدعا یہاں کسی فنکار یا ادیب کی اہمیت کو اس بنا پر گھٹا یا بڑھا کر پیش کرنا نہیں ہے کہ وہ قنوطی ہے یا رجائی۔ اس لئے فنکار کو حق ہے کہ وہ کسی بھی مسلک سے اپنا رشتہ جوڑے یا کسی بھی نقطۂ نظر کو اختیار کرے۔ چنانچہ ہمیں دنیا کے ہر ادب میں قنوطی فنکار ملتے ہیں۔ مثلاً جرمن ادب کے مشہور فلسفی و ادیب نیطشے و شوپنہار انگریزی ادب کا عظیم ناول نگار ہارڈی اور خود ہمارے یہاں فانی وغیرہ لیکن قنوطی ہونے کی بنا پر ان کی اہمیت ہرگز کم نہیں ہوتی۔ قنوطیت کی اصطلاح خود توضیح طلب ہے۔

قنوطیت دراصل ایک مسلک کا نام ہے جو فلسفہ ویدانت کی دین ہے جو تصوف کی راہ سے ادب

میں داخل ہوتی ہے جس کے تحت یہ تصور پروان چڑھتا ہے کہ انسانی زندگی کا سارا نظام ایک ماورائی اندھی مشیت کے ہاتھوں چلتا ہے۔ جس پر انسان اپنی ہزار کاوش اور جستجو سے بھی فتح نہیں پا سکتا۔ چنانچہ انسان کی ہستی مجبور محض ہے اس لئے کہ وہ ایک نادیدہ تقدیر کی گرفت میں ہے جس سے رہائی صرف موت کی صورت میں ممکن ہے۔ چنانچہ اس تصور کے ماتحت شعراء اپنے خارجی و داخلی غموں کی حقیقی و مادی توجیہہ کرنے کے بجائے اسے ایک آدرش کی حیثیت سے قبول کر لیتے تھے۔ چنانچہ میر تقی میر کا یہ مشہور شعر اس حقیقت کی بڑی حد تک ترجمانی کرتا ہے لیکن خود میر کا دامن قنوطیت کے داغ سے پاک ہے ؎

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

اس سلسلے میں سب سے دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ اس معروف اصطلاح کا حقیقی اسلام سے دور کا بھی کوئی سروکار نہیں ہے اور اس کا فلسفۂ حیات و ممات اس سے قطعاً مختلف ہے۔

غالب کے یہاں ہمیں جس قسم کی خارجی و داخلی نوعیت کا غم ملتا ہے اسے ہم قنوطیت سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ ان کا غم ایک عام اور صحت مند انسان کا غم ہے جو حالات کا پیدا کردہ ہے جس میں اس مسلک یا عقیدے کا کوئی دخل نہیں ہے جسے اپنا کر اکثر اردو شعراء نے اپنے کلام میں حزنیہ لے بڑھائی ہے۔

بہ فرضِ محال غالب کے چند اشعار میں اگر قنوطیت روحِ عصر کا کام کر گئی ہو تو اس کی بنا پر غالب پر قنوطی ہونے کا الزام ہرگز نہیں عائد کیا جا سکتا اور نہ ہی اسے ان کی شاعری کا مستقل اور مخصوص رنگ کہا جا سکتا ہے۔

اس قنوطیت سے قطع نظر غالب نے یقیناً زندگی کے ان تاروں کو بھی چھیڑنے کی جرأت کی ہے جن سے غم والم کے نغمے پھوٹے ہیں جس کے سبب ان کی شاعری میں جگہ جگہ آلام کی شدت سے ایک گداز ابھرتا ہے جو دھیرے دھیرے ہمارے ذہنی افق پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ ہم زندگی کے لمحاتی انبساط کو بھول کر اپنے آپ کو حزن و یاس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اس فلسفے سے الگ کہ انسانی کی شخصیت کی تکمیل اور سیرت کے نکھار کے لئے غم بھی ناگزیر ہے ہم یہاں قدرے تفصیل کے ساتھ معروضی طور اس بنیادی سبب کو تلاش کرنا چاہتے ہیں جو غالب کو زندگی کی نیرنگیوں کے درمیان اچانک آزردہ

کر دیتی ہے۔ اور وہ درد و کرب کی زیادتی سے جاں بلب ہونے لگتے ہیں۔

اس سلسلے میں ہمیں دو سمتوں میں رجوع کرنا پڑے گا۔ اول اس دور پر نظر رکھنی پڑے گی اور اس کی معاشرتی و تہذیبی زندگی کا جائزہ لینا پڑے گا جو غالب کی پرورش کا ذمہ دار ہے دوم خود غالب کی شخصیت بھی ہماری رہنمائی کر سکتی ہے، غالب کا بچپن ان کی جوانی اور آئندہ کے زمانے ہمیں غالب کو سمجھنے میں مدد دے سکتے ہیں۔

یہاں بہت زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں البتہ چند بنیادی عوامل کی طرف توجہ مبذول کرانی ہے غالب انیسویں صدی عیسوی کی پیداوار ہیں۔ یہ زمانہ اپنی طوائف الملوکی اور سماجی و سیاسی انتشار کے لئے یادگار ہے جس میں ۱۸۵۷ء کے غدر کا وہ خونچکاں منظر بھی ہے جس کی داستان ہر خاص و عام کو معلوم ہے۔ غدر جسے غالب "رستخیز بے جا" سے تعبیر کرتے ہیں اپنے ساتھ جو بلائیں اور عذاب لائی اسکی مثال ہندوستانی تاریخ میں نہیں ملتی، یہ صرف ایک تہذیب کی شکست و ریخت ہی کا المیہ نہیں ہے بلکہ اس نے زندگی کے ہر شعبے کو اپنی زد میں لیا اور عوام کو معاشی اقتصادی و تعلیمی ہر سطح پر اس طرح جھنجھوڑ کے رکھدیا کہ ان کے قویٰ شل ہو گئے، مستقبل کی تابناکی کا تصور محال ہو گیا اور عزم و حوصلے چھن گئے۔ چنانچہ انہوں نے حال کی تلخیوں اور آسودگیوں سے دامن بچا کر روایت پرستی شادابی تخیل اور ماضی کی دنیا میں پناہ لی جہاں کسی قسم کے غم و الم کا گزر نہ تھا۔

چنانچہ اس سماجی اور معاشرتی پس منظر میں جہاں قدم قدم پر حرماں نصیبی، محرومی اور شکستِ آرزو سے پالا پڑتا ہے جب ہم غالب کی ذاتی زندگی، ان کے حالات و کوائف کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں یہاں بھی کوئی اطمینان بخش صورت نظر نہیں آتی۔ مایوسیوں اور ناکامیوں میں گھری ہوئی غالب کی ذاتِ زندگی کے منجدھار میں اس طلاطم کا مشاہدہ کرتی معلوم ہوتی ہے جو دریا کی تہہ سے اٹھ رہا ہے۔ اور پوری کائنات کو اپنی زد میں لینے کے لئے بیتاب ہے۔ یہاں ہمیں ایک ہی غالب کے دو روپ نظر آتے ہیں۔ ایک وہ روپ جس میں غالب بچپن تا جوانی زندگی کی لذتوں اور عشرتوں کے سوا کچھ نہیں جانتا۔ لوہارو خاندان میں شادی کے عوض فراغت اور عیش و نشاط کی گرم بازاری، نسلی غرور، انانیت اور ایک طرح کی استعماریت کے خمار میں مبتلا غالب جس کے پیروں کے لئے آگے چل کر یہی جاگیردارانہ ذہنیت ایک زنجیر بن جاتی ہے۔

غالب کا دوسرا روپ وہ ہے جب وہ قمار بازی کے جرم میں قید و بند کی سختیاں جھیلنے پر مجبور نظر آتے ہیں۔ اس موقع پر ان کا کوئی عزیز ان کا ساتھ نہیں دے سکا۔ ان کے نسلی و خاندانی وقار، شرافت، نجابت اور فخر و مباحات کا طلسم بکھر جاتا ہے حقیقت امر واقعہ سامنے آتی ہے اور وہ زندگی میں پہلی مرتبہ ایک عظیم کشمکش، تشکیک اور تذبذب میں گرفتار ہوتے ہیں۔ اس طرح کہ ان کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے زندگی کی تلخ نوائی کا بھرپور احساس ان کے لئے ایک ایسا آئینہ ثابت ہوتا ہے جس میں ماضی و حال کی ساری تصویریں رقص کرنے لگتی ہیں، دبے ہوئے زخم ہرے ہوجاتے ہیں: بچپن میں یتیمی کا داغ چچا کی وفات، تیرہ سال کی عمر میں شادی اور پھر یہ احساس ندامت بھی کہ انسان کو غیروں کے بل بوتے پر زندگی گزارنے کے صلے میں کیا کیا انجام بھگتنے پڑتے ہیں۔ یہ سبھی خیالات یکے بعد دیگرے ان کے ذہن میں اس طرح بازگشت کرنے لگتے ہیں کہ وہ تھوڑی دیر کے لئے مبہوت ہوجاتے ہیں اور ان کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ وہ ان صعوبتوں کی حقیقی اور مادی تلافی کس طرح کریں۔ اس لئے کہ ماحول کا جبر ان کے لئے سد راہ بن جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی ان کی ہمت دشوار پسند ان کی انانیت اور خودداری ان کے کام آتی ہے۔ وہ ماحول، سماج اور حالات کو بہانہ بنا کر عام لوگوں کی طرح صعوبتوں اور رکاوٹوں کے سامنے سپر نہیں ڈالتے بلکہ سر کے بل چل کر مردانہ وار رہ حیات طے کرتے ہیں اور کش مکش زیست کا مقابلہ کرتے رہتے ہیں۔ اس موقعہ پر جناب خلیل الرحمن اعظمی کے اس اقتباس کی معنویت کا اندازہ ہوتا ہے جس میں انہوں نے غالب کی اپنی زندگی ان کی ابنارمل شخصیت اور شاعری پر بڑی غیر جانبداری کے ساتھ تبصرہ کیا ہے۔

" غالب جس دور سے تعلق رکھتے ہیں اس کی اذیتوں سے گھبرا کر عام لوگ کہیں نہ کہیں جائے پناہ تلاش کر لیتے تھے۔ کیونکہ جو آدمی ابنارمل ہوتا تھا اس کی زندگی عذاب میں ہوتی تھی۔ حساس ذہنوں میں پیچیدگیاں برابر پیدا ہوتی ہیں فرق یہ ہے کہ جن لوگوں میں قوت مدافعت کی کمی ہوتی ہے وہ فانی یا میراجی بن جاتے ہیں اور اگر آدمی میں دم خم ہے تو وہ زمانے کو ناگوار سمجھتے ہوئے بھی جینے کے لئے ہاتھ پیر مارتا ہے۔ غالب کے ذہن پر ایسے ذاتی مسائل کا بھی اثر پڑا تھا۔ زمانے کے مروجہ نظام معاشرت میں زندگی گذارنے کے لئے اور سماج میں اپنے آپ کو پیش کرنے اور اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لئے غالب کو جو جو کچھ سہنے پڑے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں تلخی شکست خوردگی، طنز، تشکیک

تنہائی کا احساس، انانیت اور مردم بیزاری پیدا ہو گئی:

غالب نے اپنے زخموں کو مندمل کرنے کے لئے ہر ممکن کوشش کی، وحدت الوجود کی طرف بڑھے اور ہر اس جانب بڑھے جہاں سے انہیں امید کی ایک ہلکی سی بھی کرن نظر آئی جن کی طرف انہوں نے اس شعر کے ذریعہ اشارہ کیا ہے ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

فلسفہ، تصوف جو خود انفعالیت کی پیداوار تھا وہ زندگی کے گھور اندھیرے میں رہبری کی شمع کیونکر روشن کر سکتا تھا۔ انجام کار وہ زندگی کے جام آتشیں کو اپنے اندر جذب کر گئے اور بالآخر اس منزل پر پہونچ گئے جہاں خود یہ تلخی حیات غموں اور دکھوں کا مداوا بن گئی ؎

رنج کا خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

غالب کی کس مپرسی کا ذکر پروفیسر احتشام حسین ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

غالب شاہی اور جاگیردارانہ نظام کو اپنی نگاہوں کے سامنے مٹتا ہوا دیکھ کر طرح طرح سے ضرور متاثر ہوتے تھے لیکن نہ تو اس کے اسباب کا اندازہ لگا سکتے تھے اور نہ نتائج کا۔ ان کا ذہن فضا کی ساری مایوسی اور بیدلی کو اپنے اندر جذب کر رہا تھا لیکن وہ نہیں جانتے تھے کہ اس بیدلی سے نکلنے کا بھی کوئی راستہ ہے یا نہیں۔ انسان کی عظمت اور انسان کی محبت زندگی کے تسلسل اور زندگی سے محبت کے جذبات نے اور اس زوال پذیر دہلی نے انہیں بڑی الجھنوں میں مبتلا کر دیا تھا، اور ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی غم کا تجزیہ کرنے اسے بہلانے اور اس کی شاعرانہ توجیہیں پیش کرنے میں صرف ہو گیا۔"

اب جبکہ مختلف ذرائع سے غالب کی شخصیت ان کے مسائل، ان کے پر آشوب دور کی سیاسی سماجی و تہذیبی زندگی کا ایک نقشہ آ گیا ہے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ غالب نے جن صعوبتوں کو زندگی میں انگیز کیا تھا اس کا انعکاس ان کی شاعری میں بھی ہوا یا یہ ساری باتیں محض ہوا میں کہی جا رہی ہیں اس کے ساتھ یہ بھی بات غور طلب ہے کہ جن داخلی اور خارجی کلفتوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ غالب کی شاعری

میں کیونکر داخل ہو سکی ہیں۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ مرزا غالب چونکہ غزل کے شاعر تھے اس لئے اس کے فارم سے کوئی ایسی توقع نہیں کی جاسکتی جو اس کے حدود سے باہر کی چیز ہو مثلاً اس کے ذریعے زندگی کے واقعات و حادثات کو اس طور پر نہیں پیش کیا جاسکتا جس طور سے دوسری اصناف پیش کرنے پر قادر ہیں۔ غزل کا آرٹ داخلی تاثراتی اور تخیلی آرٹ ہے جس میں شاعر کائنات کے مجموعی تاثر کو بیان کرتا ہے لیکن شاعر چونکہ ایک حساس طبیعت اور پرگداز دل رکھنے والا انسان ہوتا ہے اس لئے اس کے لئے یہ بھی ممکن نہیں ہے کہ وہ خارجی زندگی کی بے ربطی، اس کی الجھنوں اور کشمکش سے بے پروا ہو کر زندگی گزار سکے اس لیے کہ اس میں وہ خود بھی سوسائٹی کے ایک فرد کی حیثیت سے برابر کا شریک رہتا ہے۔ چنانچہ غزل کا شاعر اپنے متعینہ حدود میں رہ کر رمز و کنایۂ ابہام و اجمال کے ذریعے ہم کو کچھ چیزوں کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ ان اشاروں اور اس کے دور سے متعلق تاریخی، سیاسی و سماجی شواہد کی مدد سے ہم پر وہ ساری حقیقتیں واضح ہو سکتی ہیں۔ جن کی تفصیل ہمیں شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔

اس سلسلے میں پروفیسر احتشام حسین کا خیال صحیح ہے کہ:

"داخلیت اور اشاریت سے حقائق کی شکل بدل دی جاتی ہے اور اصل خیال انداز بیان کے پردوں میں مستور ہو جاتا ہے۔"

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو — بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

مطلب ہے ناز و غمزہ وے گفتگو میں کام — چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

چنانچہ یہ بات صاف ہو گئی کہ غزل کا شاعر نت نئے اشاروں، کنایوں اور استعاروں کے ذریعے کچھ مخصوص خارجی حقائق کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ شعر کی اور عام حالات کی فضا میں اگر ہم آہنگی پائی جائے تو اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

چنانچہ ان نکات کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم غالب کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ہزاروں ایسے مقامات ملتے ہیں جہاں ان کا غم درد کی سچائی اور یادداشت کی قوت کے سبب شعر کے قالب میں ڈھل گیا ہے۔

ہم یہاں قصداً غالب کے صرف ان اشعار کو پیش کرتے ہیں جو بھرپور غم کی نمائندگی کرتے ہیں ورنہ غالب نے ایسے بھی بہت سے اشعار کہے ہیں جس میں نفیٔ غم کے بجائے غم کا اثبات کیا ہے۔ اور اسے زندگی میں حرارت اور توانائی کے لئے ناگزیر قرار دیا ہے۔ ان اشعار کو پیش کرنے سے جہاں یہ باور کرانا مقصود ہے کہ غالب بحیثیت ایک عظیم فنکار کے ہر انسانی جذبے خصوصاً جذبات غم کے کامیاب اظہار پر قادر ہیں وہیں یہ بات بھی واضح کرنی ہے کہ جب وہ ایک کائناتی غم کے بجائے اپنے ذاتی غم کو اظہار و اسلوب کا جامہ پہناتے ہیں تو فطری طور پر ان کا شدید ردعمل سامنے آجاتا ہے اور یہاں غالب کی حس مزاح بھی تھوڑی دیر کے لئے ان کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ چنانچہ یہاں غم کی حیثیت ایک آئیڈیل کی ہو جاتی ہے۔ مگر ان کی یہ شاعری کا مخصوص اور دائمی رنگ نہیں کہا جا سکتا۔

سب سے پہلے ہم غالب کے چند ایسے اشعار دیکھیں گے جس میں انہوں نے چند کنایوں اور استعاروں کی مدد سے ایک تہذیبی بساط کے الٹنے کا بڑا دل نشین نقشہ پیش کیا ہے۔ مثلاً قطعہ کا یہ شعر ؎

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

یہ شعر اگرچہ اپنی وسعتِ معنی کے لحاظ سے مختلف اور متعدد تہوں کا حامل ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس میں وہی مغل تہذیب اور مغل دربار نظر آتا ہے جو آج اپنی تاراجی پر خود نوحہ خواں ہے یا ان کا یہ شعر ؎

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

غالب کے روحانی کرب کی علامت بن گیا ہے اور اس ایک شعر نے چند علایم اور استعاروں کے ذریعہ حقائق کی دنیا روشن کر دی ہے۔ اسی طرح یہ شعر ؎

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

یہاں بھی غالب بڑی بے بسی کے ساتھ ماضی میں اپنی سربلندیوں اور حال میں ہزیمتوں کا انتہائی حقیقت پسندانہ بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح قطعہ کے یہ اشعار ؎

یا شب کو دیکھتے ہیں کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے

یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

یہاں بھی غالب تاریخ کی دو انتہائیں بیان کرتے ہیں۔

یہ وہ چند اشعار ہیں جن میں غالبؔ بہت کھل کر ہمارے سامنے آگئے ہیں۔ اور ہمیں سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی۔ لیکن ان کے بیشتر اشعار وہ ہیں جن میں صرف اشاروں سے کام لیا ہے ؎

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا ۔ بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا۔

غالبؔ ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے ۔ بیٹھے ہیں ہم تہیہ طوفاں کئے ہوئے

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں ۔ چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں ۔ دل محیط گریا و لب آشنائے خندہ ہے

حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی ۔ دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا

ہو چکیں غالبؔ بلائیں سب تمام ۔ ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لئے ہوئے ۔ ہوں شمع کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب ۔ اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

میری قسمت میں غم گر اتنا تھا ۔ دل بھی یارب کئی دیئے ہوتے

جناب خلیل الرحمٰن اعظمی نے غالب کے یہاں جس تلخیِ غم اور شکست خوردگی کا ذکر کیا ہے اس کی بہترین مثال یہ اشعار ہیں جن کی مدد سے غالب کی زندگی میں طنز و تشکیک اور انانیت کے مسائل کا سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے ۔ لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

فلک کو ہم سے عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے ۔ متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے ۔ جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ ۔ ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غالب کے یہاں ہمیں طنز و تشکیک کے علاوہ مردم بیزاری کا بھی سراغ مل جاتا ہے ؎

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ ۔ ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا ۔ زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو ۔ ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

بے در و دیوار سا اک گھر بنانا چاہیئے کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں نہ ہو
پڑے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیمار دار اور اگر مرجائے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

یہ ہیں وہ چند اشعار جن کی روشنی میں ہم غالب کی زندگی میں یاسیت اور حرماں نصیبی کا مطالعہ بہت قریب سے کر سکتے ہیں۔ اس جگہ غالب کے ان دو مرثیوں کا بھی ذکر حسب حال ہوگا۔ جو انہوں نے عارف کی وفات پر کہے تھے۔ ان مراثی میں لاشعوری طور پر غالب وہ سب کچھ کہہ گئے ہیں جو وہ غزل کی محدود فضا میں نہیں کہہ سکتے تھے۔ ان اشعار میں غالب کی روح سمٹ آئی ہے جس میں ایک زبردست تسلسل کے ساتھ وہ قلبی و روحانی کیفیات بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ جو ان کے دل میں ایک عرصہ سے خلش پیدا کئے ہوئے ہیں ؎

شرم رسوائی سے جا چھپنا نقاب خاک میں ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے
خاک میں ناموس پیمان محبت مل گئی اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے
لازم تھا کہ دیکھو مرا راستہ کوئی دن اور تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور
تم ماہ شب چاردہم تھے مرے گھر کے پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

غالب کو اظہار غم کے لئے جب ایک موزوں فارم مل گیا تو انہیں اپنے جذبات پر قابو نہ رہا اور بالآخر یہ درد و اثر میں ڈوبے ہوئے شعر منظر عام پر آئے۔

اس قدرے طویل بحث سے ہم اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ غالب کی شاعری میں بڑی حد تک حزینہ بے نمایاں ہے لیکن اس سے نہ تو غالب کی نااہلی ثابت ہوتی ہے اور نہ ہی ان کی عظمت میں کمی واقع ہوتی ہے ان سب چیزوں کے علاوہ جو بات سب سے اہم ہے وہ یہ ہے کہ غالب زندگی کے کسی ایک مسئلے کو چاہے جتنی بھی شد و مد کے ساتھ اٹھاتے ہیں وہ اس پر دائمی طور پر رکنا پسند نہیں کرتے اور نہ اسی ایک حقیقت کو وہ زندگی کی کلی حقیقت سمجھتے ہیں۔ باوجود تمام غم و الم کے وہ شوپنہار کی طرح مادی زندگی اور دنیا سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ کلفتوں ہی میں رہ کر وہ زندگی کا لطف حاصل کرتے ہیں۔ اس فرحت بخش تجربے کا تذکرہ وہ بڑے موثر انداز میں کرتے ہیں ؎

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

ہنگامۂ حیات اور کشمکش حیات غالب کی مخصوص فطرت کا جزو لاینفک ہے چنانچہ ان کے یہاں غم والم بجائے منفی اصطلاحات کے ایک مثبت اور زندہ قدر بن جاتے ہیں سے

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں ورنہ یاں بے رونقی سود چراغ کشتہ ہے

میر انیس کا امتیاز

میر انیس کے فنی امتیاز کو نمایاں کرنے کے سلسلہ میں ان کے مراثی کی بعض خوبیوں کو بڑا دخل ہے، ان اوصاف تک رسائی حاصل کرنے کا بہترین وسیلہ انیس کا شاہکار مرثیہ " جب کربلا میں داخلہ شاہِ دیں ہوا " ہے۔ اس مرثیے کا تجزیہ فکروفن کے بعض گوشوں کو بے نقاب کر سکتا ہے۔

میر انیس کے اس شاہکار مرثیے کا تجزیہ کرنے اور اس میں پنہاں انیس کی بے پناہ شاعرانہ صلاحیتوں اور فنی خصوصیات کو اجاگر کرنے سے قبل ہمیں اجمالی طور پر ان دو روایتوں کو سامنے رکھنا ہوگا جو مرثئے کے نام پر اوّل دکن اس کے بعد دلّی میں پروان چڑھیں، لکھنوی مراثی کی انفرادیت، بلندی اور عظمت کا اندازہ و تحسین اس پس منظری روایت کے علم کے بغیر ناممکن ہے۔

ہندوستان میں ہمیں سب سے پہلے مرثئے کی روایت دکن میں ملتی ہے، دکن میں اس صنف کے پروان چڑھنے اور ترقی پذیر ہونے کی بنیادی وجہ اس خطّے کے سربراہوں کا اثنا عشری عقیدہ اور شعروادب سے گہری رغبت تھی۔ ان حضرات کی براہ راست وساطت اور سرپرستی کے زیر اثر مرثئے نے دکن میں حیرت انگیز ترقی کی۔ چنانچہ مختلف ادوار میں جنم لینے والے لاتعداد شعراء ملتے ہیں جنہوں نے دوسری اصناف نظم کے علاوہ مرثئے کی خدمت بڑے حیات آفریں جذبے اور شوق کے ساتھ کی جس کے سبب ہمیں دکن میں مرثئے کی ایک زندہ توانا اور بھرپور روایت ملتی ہے۔

دکنی مرثیوں میں ایرانی روایت سے قطع نظر ایک منفرد شعور ملتا ہے۔ طویل مراثی روایتوں کی جستجو،

قصہ بیان کرنا، رجز اور چہرہ بیان کرنے کا سلسلہ اور فارسی کے روایتی کردار وغیرہ۔ یہاں ملتے ہیں۔ یہاں صفات کو مشخص اور متشکل کرنے کی کوشش ہوتی ہے البتہ یہ ساری چیزیں جس محور کے گرد طواف کرتی ہیں وہ دراصل بین ہے۔ اس بنیادی مقصد کی تکمیل کے لئے اور اس کی کیفیت کو شدید سے شدید تر بنانے کے لئے عموماً دوسری جزیات اور تفصیلات کا سہارا لیا جاتا ہے۔

اس کے برعکس دلّی میں مرثیے کا وجود ہند ایرانی معاشرت کی دین ہے۔ یہ خیال بڑی حد تک صحیح ہے کہ عہد عالمگیر سے قبل سیاسی سرپرستی سے محرومی اور غزلیہ شاعری میں محدود دلچسپی کے سبب دلّی میں مرثیے، برگ و بار نہ لاسکے۔ اٹھارہویں صدی شمالی ہند (دلی) کے لئے بے حد اہم ہے اس لئے کہ اس دور میں جہاں ایک طرف فارسی کا سحر ٹوٹتا ہے اور اُردو میں شعر و شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ وہیں دوسری طرف اورنگ زیب کے ساتھ اہل تشیع کو اپنے عقائد کے اظہار کی آزادانہ فضا نصیب ہوتی ہے۔

سوداکے دور تک دلّی میں مرثیے کی جو روایت ملتی ہے۔ اس میں باعتبار ہیئت، مربع، ترجیع بند ترکیب بند مخمس مستزاد اور مسدس میں تجربے ہو چکے ہوتے ہیں لیکن یہاں کبھی اصل مطمع نظر ہمارے انفعالی جذبات کو متحرک کرکے گریہ وزاری پر مجبور کرنا ہے۔ جس کے لئے بیٹے کی لاش پر ماں کا بین امام حسینؓ کا اپنی بہن اور اہل حرم سے رخصت وغیرہ کے مضامین کا سہارا لیا جاتا ہے۔

دلّی میں مرثیہ ابھی ٹھیک سے پیر بھی نہیں جما پاتا ہے کہ متعدد سیاسی، سماجی اور اقتصادی وجوہ کی بناء پر یہاں کی محفلیں اجڑنے لگتی ہیں اور بساط شعر و سخن دلّی کے بجائے لکھنؤ میں بچھ جاتی ہے۔ آئے دن کے سیاسی انقلابات کے سبب دلّی میں جو صورتِ حال پیدا ہو چکی تھی اس کا اندازہ کرنا محال ہے، زندگی اور سکون کا تصور بڑی حد تک معدوم ہو چکا تھا۔ ان حالات میں مراثی ہی پر کیا منحصر ہے ہمارا سارا نظامِ تمدّن و معاشرت، ادب و زندگی تہہ و بالا ہو گیا لیکن خوش قسمتی سے اودھ کے علاقے ان صعوبتوں سے محفوظ، اب بھی زندگی کی لذتوں سے آشنا اپنے مخصوص علم و فن کی خدمت میں مصروف تھے چنانچہ یہاں ہمیں میرانیس سے قبل مرثیے کی ایک جاندار اور توانا روایت ملتی ہے جس کی ایک بڑی وجہ یہاں کے اسٹیٹ اور حکمراں طبقے کا دکن کی مانند اثنا عشری عقیدہ تھا۔ ان حضرات نے عزاداری کو جی کھول کر فروغ دیا چنانچہ متعدد شعراء نے غزل چھوڑ کر مرثیہ اختیار کرلیا۔ لیکن مرثیہ اب اپنی

تنگ دامانی کے خول سے باہر نکلنے کے لئے بے تاب تھا۔ صرف گریہ وزاری کا آلۂ کار بن کر نہیں رہ سکتا تھا۔ چنانچہ اس سلسلے میں میر ضمیر کی اہمیت مسلّم ہے جنہوں نے اس کے موضوع اور ہیئت دونوں میں تنوع اور ہمہ جہتی انداز پیدا کرنے کے لئے بڑی جگر سوزی سے کام لیا۔ انہوں نے اس ہیئت کی سرے سے صورت گری کی، اس میں نئے عناصر شامل کئے اور بقول سفارش حسین رضوی انہوں نے مرثیے کو وہ قباعطا کی جس پر آنے والے فنکاروں نے اپنی استعداد کے مطابق کارچوبی کی اور اس کی آب وتاب کو بڑھایا۔

لکھنوی شاعری ابتدائے آفرینش سے لفظی بازیگری اور صفت گری کی دلدادہ رہی تھی اور شعر وشاعری کی یہ خارجی روایتیں اس کی گھٹی میں کچھ اس طرح پڑ چکی تھیں کہ اس سے گلوخلاصی بڑی حد تک محال تھی، تصنع کو حقیقت پر مضمون آفرینی اور آرائش وزیبائش کو سادگی پر فوقیت حاصل تھی چنانچہ اعتدال سے بڑھے ہوئے۔ ان جذبوں نے شاعری کو بے روح بنا کر رکھ دیا تھا۔ اسی ماحول میں حضرت دبیر بھی نظر آتے ہیں، مجبوراً وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ ان کے پاس نہ تو شاعرانہ روایتیں تھیں اور نہ زبان واندازِ بیان سے کوئی وراثتی لگاؤ چنانچہ وہ اس سیل رواں کے آگے کیونکہ ٹھہر سکتے تھے۔ ان کی بیشتر شاعری پر آتش کا یہ شعر صادق آتا ہے ؎

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

اپنے دور کے لحاظ سے دبیر کا یہی طرز مقبول خاص وعام تھا۔ وہ زمانے پر چھائے ہوئے تھے کہ اسی فضا میں میر انیس کا بھی ورود ہوتا ہے۔ ابتدا میں انیسؔ کو بھی صبر آزما حالات سے دو چار ہونا پڑتا ہے اور علمیت کے آگے ان کی آواز ماند پڑ جاتی ہے لیکن وہ وقت جلد ہی آجاتا ہے جب شکست التباس نظر ہو جاتی ہے انیسؔ کی معجز بیانی اور سحر کاری کے سامنے بڑے بڑے فنکار گرد ہو جاتے ہیں اور چند دنوں کے اندر ان کی کاوش سے اردو مرثیہ رفعتوں کی ان منزلوں پر پہونچ جاتا ہے جہاں سے اسے اتارنا ممکن نہیں رہتا انیسؔ نے اپنے ماحول پر جو کاری ضرب لگائی تھی۔ اس پر خود انیسؔ کا یہ شعر صادق آتا ہے ؎

سبک ہو چلی تھی ترازوئے شعر مگر ہم نے پلّہ گراں کر دیا

اس مختصر سی بحث سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ یہ ہے کہ ہمیں مرثیے کی جو روایتیں دکن، دلی اور انیس سے قبل لکھنؤ میں ملتی ہیں ان سب کی حیثیت گرچہ اپنی جگہ پر مسلّم ہے لیکن یہ سبھی روایتیں اپنی تکمیل کے لئے ایک مرد میدان کی محتاج نظر آتی ہیں جو بالآخر انیسؔ کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے، وہ صرف مرثیے کو فن کی بلندی اور تکمیل کی حد تک پہونچانے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ خود ہی اس روایت کا خاتم بھی ثابت ہوتا ہے۔ جس کے بعد مرثیے کی صنف میں مزید ترقی کی گنجائش نہیں رہتی۔

زیر نظر مرثیہ ؏ "جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا" انیس کا ایک انتہائی گرانقدر شاہکار مرثیہ ہے۔ دو سو پینتالیس بندوں پر مشتمل یہ مرثیہ ہر معنی میں مکمل اور انیسؔ کی بہترین شاعرانہ اور فنکارانہ صلاحیتوں کا مظہر ہے جس کے تنوع اور بوقلمونی کا یہ عالم ہے کہ اس میں اگر ایک طرف مرثیے کے تمام اجزائے ترکیبی پائے جاتے ہیں تو دوسری طرف اس میں فن کے وہ نادر موتی اور انیسؔ کے قلم کا وہ اعجاز جلوہ فگن ہے جس سے ہم مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس مرثیے کے ایک ایک شعر اور ایک ایک لفظ میں فکر و فن تخیل و جذبہ۔ حقیقت و شاعری۔ جدت و ندرت تازگی و پرکاری کا ایسا رس موجود ہے جس میں گھلاوٹ قاری کو لازوال مسرت اور روحانی کیف و سرور سے ہمکنار کرتی ہے۔

اس طویل مرثیے میں قافلۂ اہل بیت کے سرزمین کربلا میں آمد سے لیکر حضرت عباس کی شہادت کے واقعات کو پوری تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جس میں بہت سارے جزوی اور ذیلی واقعات بھی موجود ہیں جو کڑیوں کی حیثیت رکھتے ہیں جن سے اس مرثیے کا پلاٹ تیار کیا گیا ہے، چونکہ پیش منظر FORE-SCENE میں حضرت عباسؓ کا چہرہ بار بار نظر آتا ہے اس لئے وہی اس کے ہیرو قرار پاتے ہیں۔ دوسرے کرداروں میں حضرت حسینؓ حضرت زینبؓ حضرت سکینہؓ اور زوجۂ عباس وغیرہ ہیں۔ مقابل فوج کے دو نمایاں کردار ابن رکاب اور عمرو بن سعد قابل ذکر ہیں۔ یہ مرثیہ ابتدا سے انتہا تک ایک شاندار رزمیہ کی حیثیت رکھتا ہے جس میں انیسؔ نے لاشعوری طور پر رزمیہ (EPIC) کے سارے اصول برتے ہیں مثلاً آغاز درمیانی حصہ انجام اور المیہ۔ ایک کامیاب منظوم رزمیہ کے لئے مناسب فضا بے حد ضروری ہوتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ انیسؔ فضا آفرینی اور واقعات کی ترتیب میں بڑی سلیقہ مندی اور فنکاری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جس کے سبب ہم رزم کے ایک فطری ماحول میں پہونچ جاتے ہیں۔ چنانچہ قافلۂ اہل بیت کا عرب کے

تپتے ہوئے ریگزاروں سے گزر کر ایک طویل مسافت طے کر کے کربلا پہونچنا۔ دریا کے کنارے خیمہ نصب کرنا۔ گرمی کی شدت میں اہل بیت پر پانی کا بند کیا جانا۔ پانی کی فراہمی میں معرکوں کا پیش آنا۔ روم و شام کی لاتعداد فوجوں کا کربلا میں ورود، جنگ کا سماں۔ خیر و شر کی کشمکش اور بالآخر خیر کی فتح اور شر کی شکست وغیرہ جیسے عناصر اس مرثیے کو مکمل رزمیہ بنا دیتے ہیں جس کے سبب انیس کا شمار دنیا کے کامیاب رزمیہ شاعروں میں بھی ہو جاتا ہے۔ اس مرثیے میں رزمیہ عناصر سے قطع نظر ڈرامائی عناصر بھی بدرجہ اتم پائے جاتے ہیں۔ انیس جس منظر، جذبہ، واقعے یا کیفیت کو پیش کرنا چاہتے۔ اس میں وہ فن کے ایک عظیم مرتبے پر پہونچکر اپنے زورِ قلم سے ایسا سماں باندھتے ہیں کہ اس لمحے میں ہمارا ذہن یہ فراموش کر دیتا ہے کہ ہم مرثیہ پڑھ رہے ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے سامنے ایک حقیقی ڈرامہ ہو رہا ہے جس میں دو قوتیں باہم دگر زور آزمائی میں مصروف ہیں اور ہم ان کے قریب کھڑے ہو کر ان کے ہر فعل کو بچشم خود دیکھ رہے ہیں یہ انیس کی قادر الکلامی کی ادنیٰ سی مثال ہے، وہ جس کیفیت یا مخصوص جذبے کو پیش کرنا چاہتے ہیں، ان کا کمال یہ ہے کہ وہ اسے اس کے حقیقی روپ میں پیش کر دینے پر قادر ہیں جس کے لئے ضرورت کے مطابق کبھی ان کے لہجے میں سمندر جیسا شور و شر تو کبھی جوئے کہستان کی سی نغمگی اور دلآویزی ہوتی ہے۔ ایک دوسری چیز جو ہمیں اس مرثیے میں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ فکر و جذبے کی ہم آہنگی اور ابتدا سے انتہا تک جذبات و کیفیات کا تسلسل ہے۔ یہاں ہمیں اُردو کے طویل قصائد کی اس بداعتدالی اور عدم توازن سے سابقہ نہیں پڑتا جس کے سبب شعراء کے لئے ابتدا اور انتہا میں جذبے اور کیفیت کا ربط قائم رکھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ انیس کی کامیابی کی ایک وجہہ صنف مرثیہ سے ان کی گہری مذہبی و روحانی وابستگی ہے۔ جس کے سبب ان کا یہ عالم ہے۔ کہ جس کیفیت سے وہ خود گزرتے ہیں اپنے زورِ بیان اور فنکاری سے دوسروں کو بھی اسی ذہنی فضا سے ہمکنار کر دیتے ہیں۔

ذیل کے مسلسل کئی بندوں میں میر انیس نے حضراتِ اہلِ بیت کے سرزمین کربلا میں داخل ہو جانے پر تمہید کے طور پر مدحیہ اور استقبالیہ اشعار کہے ہیں۔ جن کی اہمیت کئی اعتبار سے مسلّم ہے۔ یہ اشعار ایک طرف خود شاعر کے دلی اور روحانی کیف و سرور کی غمازی کرتے ہیں تو دوسری طرف

منظر نگاری کی بہاروں کے لئے بھی یادگار بن جاتے ہیں۔ یہ اگر ایک طرف چند برگزیدہ اور عظیم المرتبت شخصیتوں کے تعارف کا وسیلہ بنتے ہیں تو دوسری طرف اپنے اندراتے جامع اور بلیغ اشارے رکھتے ہیں کہ ان کی مدد سے ہم مستقبل قریب میں رونما ہونے والی حقیقتوں کا ادراک کرسکتے ہیں۔ البتہ انیس کا کمال یہ ہے کہ وہ چند اشاروں اور کنایوں کے ذریعہ حقائق و معرفت کی دنیا روشن کر دیتے ہیں ؎

جب کربلا میں داخلہ شاہ دیں ہوا — دشتِ بلا نمونۂ خلد بریں ہوا
سر جھک گیا فلک کا یاد وج زمیں ہوا — خورشید محوِ حُسنِ حسینؑ حسین ہوا
پایا فروغ نیر دیں کے ظہور سے — جنگل کو چاند لگ گئے چہرے کے نور سے

خوشبو سے ان گلوں کی ہوا دشت باغ باغ — غنچے کھلے ہرے ہوئے بلبل کے دل کے باغ
پہونچا سرِ فلک یہ ہر اک کوہ کا دماغ — دریا نے بھی حبابوں کے روشن کئے چراغ
خورشید بن گئے طبقے ارضِ پاک کے — تاروں کو گرد کر دیا ذرّوں نے خاک کے

پھیلی جو نکہت چمن شاہ بحر و بر — صحرا میں لہلہا گیا سبزہ بھی سربسر
جلدی ہوا نے جا کے یہ دریا کو دی خبر — آیا تری کچھار میں مختار خشک و تر
جب تک وہ بحر فیض برائے وضو بڑھے — بڑھ کر قدم تو لے کہ تری آبرو بڑھے

درج ذیل اشعار بھی اگر ایک طرف حضرت امام حسینؑ کے خواہش شہادت سے لبریز دل کے ترجمان ہیں تو دوسری طرف علقمہ نہر کی بے قراری آئندہ دنوں میں شدّت تشنگی سے بے قراری کے لئے وجہ جواز بن جاتی ہے ؎

ساحل یہ ہوں گے جلوہ نما اب امام دہر — دریا دلی کا ہوگا تری شور شہر شہر

لہ پورے مقالے میں صرف وہی اشعار دیئے گئے ہیں جو تجزیے کے سلسلے میں زیادہ ضروری خیال کئے گئے ہیں۔

یہ سن کے بے قرار ہوئی علقمہ کی نہر سر کو قدم کیے ہوئے دوڑی ہر ایک لہر
آئی سنی جو سبط رسالت مآب کی ساحل سے آنکھ لڑ گئی اک اک حباب کی

میر انیس جب حضرت حسینؑ کی زبانی یہ کہلاتے ہیں ؎

مقتل یہی زمیں ہے یہی مشہد امام اونٹوں سے بار اتار کے برپا کرو خیام

تو بادی النظر میں یہ بات عجیب سی لگتی ہے کہ آپ کو اپنے ورود کے ساتھ ہی یہ کیسے یقین ہو گیا تھا کہ یہاں شہید ہی کر دیئے جائیں گے لیکن اگر اس امر پر ان برگزیدہ شخصیتوں کے سیاق و سباق میں غور کیا جائے جن میں ایک امام حسین بھی تھے تو یہ بات کچھ محال نظر نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اللہ تعالےٰ اپنے مقرب بندوں پر مستقبل کے رموز منکشف کر دیتا ہے۔ اس سے آگے آنے والے بندوں میں انیس اس حقیقت پر مزید روشنی ڈالتے ہیں۔

انیس درج ذیل شعر کے وسیلے سے ایک بار پھر معزز مہمان کی تشریف آوری سے سرزمین کربلا کی عظمت و رفعت بیان کرتے ہیں، چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں ؎

اکبر شگفتہ ہو گئے صحرا کو دیکھ کر عباس جھومنے لگے دریا کو دیکھ کر

تو یہاں ان کا اشارہ اکبر اور عباس کی صحرائے کربلا اور دریائے فرات سے اس گہری نسبت کو واضح کرنا ہے جو عنقریب مستقبل میں انہیں مقدر ہو چکی ہے غالباً اسی لئے یہ لوگ اپنی آخری جائے پناہ کی کشش سے مجبور ہو کر اس پر والہ و فریفتہ ہو گئے ہیں۔

اسی طرح انیس کہتے ہیں ؎

تکنے لگے پہاڑوں کو مسلم کے دونوں لال پھولوں سے کھیلنے لگے زینب کے نونہال
سبزے سے واں کے ابن حسن خوش ہوئے کمال کی عرض اس زمین کا ہر اک گل ہے بے مثال
اے خسرو زمیں یہ بگہہ ہے جلوس کی خوشبو ہے یاں کی خاک میں عطر عروس کی

یہاں شاعر حضرت زینب کے نونہالوں کی رعایت سے "پھول" اور "کھیلنا" استعمال کرتا ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ بچے ابھی کمسن ہیں اور کھیلنا ان کی فطرت میں داخل ہے۔ اسی طرح وہ حضرت قاسم کا نام نہ لے کر ابن حسن کہتا ہے جو سبزے کو دیکھ کر پر مسرت نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی وہ حضرت

امام حسین کو دیئے گئے زہر کی طرف اشارہ کر رہا ہے جس کی وجہ سے ان کا جسم سبزی مائل ہو گیا تھا اسی بند کے آخر میں عطر عروس کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جس سے مقصد حضرت قاسم کی شادی کی طرف اشارہ کرنا ہے جو کربلا ہی میں آئندہ ہوتی ہے۔

ذیل کے اشعار میں شاعر ایک دوسری کیفیت پیش کرتا ہے ؎

ابھر یں درود پڑھتی ہوئی مچھلیاں بہم بولے حباب آنکھوں پہ شاہا ترے قدم

پانی میں روشنی ہوئی حسن حضور سے لے لیں بلائیں پنجۂ مرجاں نے دور سے

اس جگہ شاعر نے قول محال (PARADOX) کا سہارا لے کر مچھلیوں کو درود پڑھتے ہوئے اور حباب آب جو کو حضرت حسین کے دیدار کی تمنا کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ مولانا شبلی اسے قوت تخیل کی سخت بے اعتدالی پر محمول کرتے ہیں حالانکہ انیس نے یہاں قوت متخیلہ کی مدد سے دا ہے اور تصورات کو حقیقت کا پیکر عطا کر دیا ہے اور یہ محالات ہمیں محظوظ کئے بغیر نہیں رہتے ؎

ٹھہرے کنار ہے نہر جوانان ماہرو دھویا کسی نے کسی نے کیا وضو

گھوڑے جو آئے پیاس بجھانے کنار جو بھر لائے اشک آنکھوں میں شبیر نیک خو

کھینچی اک آہ سرد ترائی کو دیکھ کر ہاتھوں سے دل پکڑ لیا بھائی کو دیکھ کر

یہاں پر شاعر نے جو محاکات پیش کئے ہیں اس کے وسیلے سے حقیقت کی ایک بھرپور تصویر اجاگر ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ ہمیں اس کسک کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جو حضرت امام حسین کے دل میں بھائی عباس کی شہادت کے خیال سے پیدا ہوتی ہے۔ حضرت امام حسین کو یہ چیز الہامی آگہی کے ذریعہ معلوم ہو جاتی ہے کہ ان کے عزیز ترین بھائی عباس کی شہادت اسی نہر پر واقع ہو گی۔ یہاں انیس اس برادرانہ جذبۂ محبت کی بھی بازیافت کرتے نظر آتے ہیں جو عرب سوسائٹی اور فرد میں ظہور اسلام کے بعد پیدا ہو چکی تھی۔

بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباس نامور خیمہ کہاں بپا کریں یا شاہ بحر و بر

ایذا ہے محملوں میں بہت اہلبیت پر بچے ہیں نازکی میں گلوں سے زیادہ تر

کب سے عماریوں کے ہیں پردے چھٹے ہوئے گرمی کے مارے دم ہیں سبھوں کے گھٹے ہوئے

بھائی کا رشتہ عرب سوسائٹی میں کس قدر محترم سمجھا جاتا ہے۔ اس کا اندازہ اس جذبۂ جانفروشی سے لگایا جا سکتا ہے جو حضرت عباس کے دل میں موجزن ہے۔ چنانچہ وہ حضرت حسینؑ کو بھائی کہنے کے بجائے شاہِ بحر و بر حضورِ اقدس اور امام عالی مقام کے الفاظ سے یاد کرتے ہیں اور خود کو خادم اور غلام بنا کر پیش کرتے ہیں۔

پیچھے ہٹے یہ سنتے ہی عباس باوفا　　جا کر قریب محمل زینبؑ یہ دی صدا
حاضر ہے جان نثار امام غیور کا　　برپا کہاں ہو خیمۂ اقدس حضور کا

بولی یہ سن کے دخترِ خاتون روزگار　　اس امر میں بھلا مجھے کیا دخل میں نثار
خشکی ہو یا ترائی چمن ہو کہ سبزہ زار　　ہر جا مسافروں کا نگہبان ہے کردگار
مختار کائنات کے تم نور عین ہو　　اترو وہاں جہاں مرے بھائی کو چین ہو

انیسؔ ان محترم اشخاص کے درمیان ادب و احترام کی ادنیٰ مثال کا ذکر ضروری سمجھتے ہیں چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ع: "پیچھے ہٹا یہ سنتے ہی عباس باوفا"۔ تو وہ اس لکھنوی معاشرت کی عطا کردہ تہذیب کی ایک جھلک پیش کر دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جس میں ادب کا یہ تقاضا ہے کہ جسے محترم سمجھا جائے اس کے سامنے پشت ہرگز نہ کی جائے، یہ خالص ہندوستانی رسم ہے۔ جس کا ذکر انیس عرب سوسائٹی میں کرتے ہیں۔

عاقل ہو تم کو نام خدا اے علی کے لال　　مجھ سے زیادہ بھائی کی راحت کا ہے خیال
دریافت کر لو پہلے کسی سے یہاں کا حال　　داری کسی طرح کا نہ آقا کو ہو ملال
گوشہ ملے ہمیں نہ فضا ہو نہ سیر ہو　　اب تو یہی پڑی ہے کہ جانوں کی خیر ہو

یہاں بھی ہماری توجہ ایک خالص ہندوستانی بہن کی اپنے بھائی کے لئے بے پناہ جذبۂ وفاداری اور اطاعت کی طرف مبذول کرانی ہے چنانچہ ہر لفظ سے یہ بات ظاہر کی جا رہی ہے کہ یہاں بڑے بھائی کی حیثیت بہن کے نزدیک آقا سے کم نہیں ہے جبکہ بہن خود کوئی معمولی عورت نہیں بلکہ "دخترِ خاتون روزگار" ہے اس میں مزید معنویت کا اضافہ "میں نثار" سے ہوتا ہے جو ہمارے دلوں پر خلوص اور وفاشعاری

کی مہر ثبت کر جاتا ہے۔

آرام کو ترس گئے جب سے چھٹا ہے گھر کن آفتوں میں پانچ مہینے ہوئے بسر
یہ آندھیاں یہ گرمی کے ایام یہ سفر دن بھر چلے ہیں دھوپ میں جاگے ہیں رات بھر
گرمی سے کھیت خشک تھے جنگل اجاڑ تھا ایک ایک کوس راہ جبل میں پہاڑ تھا

انیس یہاں ہماری توجہ سفر کی ان دشواریوں اور صعوبتوں کی طرف منعطف کرانا چاہتے ہیں جن سے گزر کر اہل بیت کربلا میں پہونچے۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے چند مناسب الفاظ کے ذریعہ واقعات کی ایک زندہ اور متحرک تصویر کھینچ دی ہے۔

بھائی سے اس زمیں کی سنی ہے بہت صفت ہے وہ امام واقف اسرار شش جہت
جو جو مِن ہیں ان سے کبھی لازم ہے مصلحت صدقے گئی جبیب سے بھی کرلو مشورت
ساحل پہ دشمنوں میں کسی کا عمل نہ ہو بھیا مجھے یہ ڈر ہے کہ ردو بدل نہ ہو

یہاں پر انیس ایک عام عورت کی فطرت سے الگ ایک جہاں دیدہ اور موقع شناس خاتون کی فطرت اور کردار کی جھلک دکھلاتے ہیں جو حضرت زینبؑ میں موجود ہے۔ باوجود یہ کہ انکو بھائی کی زبانی بہت پہلے یہ معلوم ہو چکا ہے کہ سرزمین کربلا انکی دائمی آرام گاہ ہے وہ بزدلی اور بدشگونی کے کلمات اپنی زبان پر نہیں لاتیں بلکہ اس مقام پر عظمت کا اعتراف کرتی ہیں جس کی طرف وہ حضرت امام جن پر" اسرار شش جہت" منکشف ہیں اشارہ کرتے ہیں مقام کیوں کر نا محترم ہو سکتا ہے۔ اس کے باوجود بھی وہ بھائی سے مشورہ کرنا ضروری سمجھتی ہیں تاکہ انہیں تکلیف نہو اس لئے کہ وہ دشمنوں کی سرشت سے خیر کی توقع نہیں رکھتیں۔

دست ادب کو جوڑ کے اس شیر نے کہا تشویش کچھ نہ کیجئے اے بنت مرتضیٰ
ہر چند مصلحت مری کیا اور عقل کیا لیکن کوئی ترائی سے بہتر نہیں ہے جا
جو مہر فاطمہ میں ہے وہ یہ فرات ہے گرمی میں قرب نہر کا آب حیات ہے

ان اشعار میں انیس نے ہندوستانی اور خصوصاً لکھنوی معاشرت کا نقشہ پیش کیا ہے یعنی جب ایک چھوٹی عمر کا آدمی ایک معمر اور بزرگ سے بات کرتا ہے تو وہ اپنے کو باوجود تمام صلاحیتوں کے حقیر ہی ثابت

کرتا ہے ۔ یہ اصول لکھنوی سماج کا اہم حصہ ہے ۔

یہ سُن کے خادموں کو پکارا وہ مہ جبیں
فراش آ کے جلد صفا کریں زمیں
حاضر ہوں آب پاش محل دیر کا نہیں
یاں ہوگا خیمہ حرم بادشاہ دیں
جلد ان کو بھیجو لوگ ہیں جو کاروبار کے
لے آؤ اشتروں سے قناتیں اتار کے

کرسی منگا کے بیٹھ گئے اک طرف امام
رتبہ بس ہو گئی وہ زمیں عرش احتشام
پر تو فگن تھا نورِ رسالت مآب ؐ کا
سر پہ لگا تھا چترِ زری آفتاب کا

یہاں "مہ جبیں" لفظ کا استعمال عام معنوں میں حضرت امام حسینؓ کے لئے ہوا ہے جس کا تغزل کی روایت سے کوئی تعلق نہیں "فراش" "آب پاش اور کرسی" جیسے الفاظ استعمال کر کے شاعر نے ایک مقامی فضا کی تعمیر کی ہے لیکن یہاں وہ جس چیز کی طرف خصوصیت کے ساتھ اشارہ کرنا چاہتا ہے وہ آلِ حسین اور خود حسینؓ کی بزرگی ۔ افضلیت اور عظمت ہے جس کا اظہار امام حسینؓ کی زبان مبارک سے بھی ہو رہا ہے اور اس شان و شوکت کی تکمیل اس وقت ہوتی ہے جب حضرت حسینؓ کرسی پر جلوہ افروز ہو جاتے ہیں اور آفتاب آپؑ کے سر پر اپنی کرنوں کی چھتری تان دیتا ہے ۔ یہاں نورِ رسالت مآب کی ترکیب استعمال کر کے شاعر حضرت محمدؐ کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہے جن کی سانولی رنگت تھی ۔ اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے "چترِ زری" کی بھی ترکیب استعمال کی گئی ہے مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ آپ میں وہی شان و جلالت تھی جو رسول خداؐ میں تھی اور اس حدیث کی طرف بھی اشارہ ہے جس میں کہا گیا ہے "حسین مجھ سے ہیں اور میں حسین سے ہوں" انیس حضرت امام حسینؓ کی اس شان و جلال و جمال کا ذکر کر کے دراصل اس گداز کو بڑھا دینا چاہتے ہیں جو حالات کے ہاتھوں مستقبل قریب میں ہمارے دلوں میں پیدا ہونا مقدر ہو چکا ہے ۔ تضاد کا سہارا لے کر کیفیات کو بیان کرنے کا سلسلہ گرچہ دکن میں بھی ہاشم علی وغیرہ کے یہاں مل جاتا ہے لیکن انیسؔ کا کمال ہی کچھ اور ہے ۔

کیا ڈر تشون روم ہے یا جنود شام
ہم اپنے کام میں ہیں ہمیں کیا کسی سے کام
جو مرد ہیں ہراس کے کرتے نہیں کلام
ہونے دو گر ہیں سرخ علم یا سیاہ فام

سر سبز ہیں وہی جو علی کے نشان ہیں   خود جھک کے وہ ملیں کے کہ ہم میہماں ہیں

ان اشعار سے جہاں آئندہ واقع ہونے والے واقعات و حادثات کا سراغ ملتا ہے۔ وہیں پر فوج امام کی یکجہتی اور اتحاد بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔

یہ ذکر تھا کہ بن میں سیاہی سی چھا گئی   ڈنکے کی دشت ظلم سے کوسوں صدا گئی

گھوڑوں کے دوڑنے سے زمین تھرتھرا گئی   جنگی سیاہ گھاٹ کے نزدیک آ گئی

ایک ایک پیل زور تہمتن شکوہ تھا   ابن زیاد سبز قدم سر گروہ تھا

یہاں شاعر نے اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے اور چند الفاظ کے ذریعہ پورے فوجی منظر کو آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کر دیا ہے۔ فوجوں کی آمد سے بن میں سیاہی چھا جانا۔ ڈنکے کی صدا۔ گھوڑوں کے ٹاپوں سے زمین کا تھرتھرانا اور سیاہ کا گھاٹ کے قریب آ کر رکنا وغیرہ حالت کو بڑے ڈرامائی انداز میں ہمارے سامنے عیاں کر دیتا ہے۔ لیکن یہاں بھی یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ یہی ہاتھی دل فوج جب آئندہ حضرت عباس سے معرکہ آرا ہو گی تو اس کے پرخچے اُڑ جائیں گے اور لوگ اپنا منہ لے کر بھاگیں گے۔ یہ بھی تضاد کی ایک اچھی مثال ہے۔

بولے ملازموں سے یہ عباس باوفا   دریافت تو کرو کہ ارادہ ہے ان کا کیا

آتے ہی سرکشی یہ طریقہ ہے کون سا   کہہ دو کہ اہل بیت کے خیمہ کی ہے یہ جا

لازم رسول زادیوں کا احترام ہے   اتریں الگ کہیں یہ ادب کا مقام ہے

کرسی نشیں ہے لخت دل سید البشر   آئین خسروی سے یہ واقف نہیں مگر

آتی ہے اڑ کے گھوڑوں کی ٹاپوں سے گرد اِدھر   کیا ہے جو روکتے نہیں باگیں یہ خیرہ سر

بھولے ہوئے ہیں اس پہ کہ ہم خاکسار ہیں   شائد ہوا کے گھوڑوں پہ ظالم سوار ہیں

یہ وہ اشعار ہیں جن کی بدولت میر انیس فن مرثیہ گوئی کے اعلیٰ مقام پر فائز ہو جاتے ہیں۔ میر انیس کے قلم کا جادو یہاں سر چڑھ کر بولتا ہے۔ وہ سنگین سے سنگین حالات کو اس فن کاری اور چابکدستی کے ساتھ بیان کر جاتے ہیں کہ ہم اندازہ بھی نہیں کر سکتے کہ وہ ایسا کس طرح کرتے ہیں۔ یہاں انیس تضاد

کی ٹکنیک سے پھر کام لے رہے ہیں اور یہ واضح کرنے کے بعد کہ یہ وہ مقام ہے جہاں اہلِ بیت کا خیمہ نصب ہے اور یہ حضرت علی کی دولت سرا ہے جس کی دربانی کا فخر حضرت جبرئیل کو حاصل ہے۔ اور پھر رسول زادیوں کا احترام ہر فرد بشر پر واجب ہے۔ خصوصاً اس وقت جب خود سیّد البشر خیمے کے سامنے کرسی نشین ہوں یہ ان کی شان کے منافی ہے کہ گھوڑوں کے ٹاپوں کی گرد ان کے قریب جائے۔ اس پس منظر کو سامنے رکھ کر جب ہم اس فلسفانہ برتاؤ کو دیکھتے ہیں جس کو بروئے کار لاکر آئندہ خیمۂ اہلِ بیت نذرِ آتش کر دیا جاتا ہے تو ہمارا دل غم و الم کی شدّت سے نڈھال ہونے لگتا ہے۔

فوجوں کا جائزہ تھا وہاں ہم چلے تھے جب — گردے میں بیس کوس کے لشکر پڑا تھا سب
دستوں کی روم و شام کے آمد ہے روز و شب — اس ارض پر نہ ہو جو سمائی تو کیا عجب
کیجئے مقام گر کوئی گوشہ جُدا ملے — ممکن نہیں کہ نہر پہ خیمے کی جا ملے

ہم گھاٹ روکنے کے لئے آئے ہیں اِدھر — ہے آج شب کو داخلۂ شمر کی خبر
سنتے ہی یہ ترائی میں گونجا وہ شیرِ نر — تیوری چڑھا کے تیغ کے قبضے پہ کی نظر
کم تھا نہ ہمہمہ اسد کردگار سے — نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے

اس شعر سے جہاں مزید آنے والی یزیدی فوج کی کثرت تعداد کا پتہ چلتا ہے وہیں پر اس ہزیمت اور صدمے کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو عمر سعد کی جرأتوں کے سبب حضرت امام حسینؑ کو برداشت کرنا پڑتا ہے۔ شاعر چونکہ پہلے اہلِ بیت اور امام حسین کی برگزیدگی اور عظمت بیان کر چکا ہے اس لئے اب جب انہیں ان دل شکن حالات سے گذرنا پڑ رہا ہے تو ہم پر ایک نفسیاتی اثر مرتب ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ اس جگہ ہمیں جنگ کے آغاز ہونے کا یقین بھی ہو جاتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں انیسؔ کے حضرت عباس کو شیر سے اور وادی کربلا کو کچھار سے استعارہ کیا ہے" لفظ "ڈکارتا ہوا" شیر کی خصوصیت، شجاعت و دلیری کو واضح کرتا ہے۔ ان چند رعایتوں کے ذریعہ شاعر نے حضرت عباسؑ کی وہ تصویر پیش کی ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ شجاعت اور دلیری کا اس سے بہتر تصور پیش کرنا

محال ہے۔ اس شعر کے ذریعہ حضرت عباسؓ کا بڑا ہی متحرک اور جاندار پیکر جلوہ گر ہوتا ہے۔

دنیا ہو اک طرف تو نہ آئے خیال میں	لاکھوں یہ اپنی تیغ چلی ہے جلال میں
لگتی ہو بے نشاں اگر آئیں جلال میں	ہے سب طرح کا زور محمدؐ کے آل میں
دریا ہے کیا یہ شیر ہٹیں جس کو چھوڑ کے	جب پل بنا دیا درِ خیبر کو توڑ کے

یہاں درۂ خیبر کی طرف اشارہ کر کے شاعر نے جنگ خیبر اور اس کے قلعے کے دروازے کا ذکر کیا ہے جسے حضرت علی نے اپنے زور بازو سے اکھاڑ پھینکا تھا۔ چنانچہ جس طرح حضرت علیؓ اپنے دور کے کامل فوجی علمبردار تھے اسی طرح حضرت عباسؓ بھی شجاع و جوانمردی اور امامیہ فوج کے جنرل ہیں۔ انیس اپنے مطلب کو ادا کرنے کے لئے الفاظ کے انتخاب میں جس وسیع النظری اور استادی کا ثبوت دیتے ہیں اس کے سبب ان کا ہر شعر ایک جمالیاتی کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے میر انیس کا عقیدہ تھا کہ آلِ محمد میں سب طرح کا زور تھا چنانچہ وہ اس طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔

تم کون ہو حسین ہیں مختار خشک و تر	ان کے سوا ہے کون شہنشاہ بحر و بر
دیکھو فساد ہوگا بڑھو گے اگر ادھر	شیروں کا یاں عمل ہے تمہیں کیا نہیں خبر
سبقت کسی پہ ہم نہیں کرتے لڑائی میں	بس کہہ دیا کہ پاؤں نہ رکھنا ترائی میں

ان اشعار میں بھی ایک ڈرامائی شان اور دل ونگاہ کے لئے بے شمار جلوے موجود ہیں حضرت عباس حضرت حسینؓ کو مختار کائنات تصور کرتے ہیں ان کے ایک ایک لفظ سے حسین کی فضیلت اور مخالف جماعت کی کمتری نمایاں ہے۔ وہ اپنے اصول کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ فساد کی ابتدا کرنا ان کا شیوہ نہیں ہے اس لئے کہ وہ جس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں وہ خیر اور مخالف گروہ شر کا نمائندہ ہے، ساتھ ہی اپنی جرأت مندی اور فاتحانہ شان سے بھی خبردار کر دیتے ہیں۔

دریا تو ابتدا سے ہمارا ہے تم ہو کون!	اس کا محق رسول کا پیارا ہے تم ہو کون!
اللہ نے زمیں کو سنوارا ہے تم ہو کون!	ساحل پہ کچھ کسی کا اجارہ ہے تم ہو کون!
ہیہات! غضب حق سے بھرے آب تک نہیں	منزل مسافروں کی یہ ہے کچھ فدک نہیں

یہاں خصوصیت کے ساتھ باغ فدک کا تذکرہ کیا رہا ہے جسے بہت پہلے کوفیوں نے اپنے قبضے میں

لے لیا تھا۔ حضرت عباس کے دل میں جب یہ خیال آتا ہے تو ان کے جذبات برانگیختہ ہو جاتے ہیں اور وہ دشمن کی چھ لاکھ اسلحہ بند فوجوں کو تن تنہا دلیری کے ساتھ للکارتے ہیں ۔

کیا سر پہ موت آئی ہے بس سامنے سے جاؤ　　فوجوں کا ذکر کر کے کسی اور کو ڈراؤ
دعویٰ ہے کچھ سپاہ گری کا اگر تو آؤ　　بیٹا رحیم کا ہوں مجھے غیض میں نہ لاؤ
تلوار ادھر کھنچی کہ ادھر کھیت پڑ گیا　　پھر کچھ نہ بن پڑے گا اگر میں بگڑ گیا

یہاں شاعر اس امر کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہے کہ حضرت عباسؑ کی شجاعت اور بہادری سے شمر بخوبی واقف ہے۔ اس لئے کہ ایک روایت کے مطابق حضرت عباس رشتے میں اس بھانجے لگتے تھے چنانچہ وہ اپنی بہادری کے ساتھ اپنے ساتھیوں کی بھی جرات مندی اور بے باکی سے آگاہ کر دیتے ہیں ۔

ہم شیر ہیں قسم اسد کردگار کی!　　رکھتے ہیں ناخنوں میں برش ذوالفقار کی
سو کی نہ اصل یاں نہ حقیقت ہزار کی　　ٹوکے یہ کیا مجال کسی ! بکار کی
گرجیں ابھی تو رعد ہیں برسیں تو ابر ہیں　　اک میں نہیں بہت ابھی ایسے ہزبر ہیں

شر اس قدر زمیں پہ تمہارے سروں پہ خاک　　مٹ ہوئے لکھے تھے عریضوں میں جو تپاک
ہے بوترابیوں کی جگہ یہ زمین پاک　　ہو مین گی تربتیں بھی یہیں گر ہوئے ہلاک
تم لوگے کس طرح یہ جگہ ہم کو بھائی ہے　　مشہور ہے کہ شیروں کا مسکن ترائی ہے

یہ کس کے گھر سے دین کی دولت ملی تمہیں　　صدقہ ہے کس ولی کا جو عزت ملی تمہیں
خوان کرم سے کس کے یہ نعمت ملی تمہیں　　ہادی ہوئے جو ہم تو ہدایت ملی تمہیں
پھلتا نہیں نہال حسد پھولتا نہیں　　محسن کو اس طرح سے کوئی بھولتا نہیں

ہم تو تمہیں سمجھتے ہیں سید کا خیر خواہ　　کیا خوب میہمانوں کی دعوت ہے واہ واہ

الفت نہ دل دہی نہ تعارف نہ رسم و راہ — معصوم سے وہ کون سا ایسا ہوا گناہ
چشمے پہ جنگ فاطمہؓ کے نورِ عین سے — نا منصفو! پھراتے ہو آنکھیں حسینؑ سے

یہاں مسلسل کئی بندوں میں حضرت عباسؑ یزیدی فوج کے جنرل کے روبرو اپنی اعلیٰ نسبی برتری اور خاندانی وقار کا اعلان کرتے ہیں اور اس پوری بات چیت کے دوران اپنی شجاعت کے تذکرے کے ساتھ اپنی حقانیت اور دشمن کی شرپسندی کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرتے ہیں۔ انیسؔ ان اشعار میں جگہ جگہ صفت مراعات النظیر مثلاً: پھلنا" نہال" اور" پھولنا" یا چشمے۔ نورعین اور آنکھیں، وغیرہ کا استعمال کر کے اپنی فنکاری بھی ظاہر کرتے جا رہے ہیں۔ ان اشعار کو پڑھنے سے حضرت عباس کی ایک چلتی پھرتی۔ زندہ، توانا، شجاع اور عالی ہمت انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو اپنی رعنائی کے سبب لافانی ہو گئی ہے۔

ہر چند خاکسار ہیں فرزند بوتراب — پر سرکشی کی ہم سے کسی کو نہیں ہے تاب
کہنی تک آستیں کو جو الٹیں دمِ عتاب — گردوں میں تھرتھرا کے چھپے قرصِ آفتاب
آجائے انقلاب کی آفت جہان پر — ہو آسماں زمیں پہ زمیں آسمان پر

یہ بند بھی اوپر کے کئی بندوں کی طرح حضرت عباس کی شجاعت کا مظہر ہے۔ یہاں شاعر حضرت عباس کی ذات میں جن جن صفات کی طرف نشاندہی کر رہا ہے۔ ان کا آگے چل کر اصل معرکے کے دوران عملی نمونہ سامنے آئے گا۔ یہ اشعار ایک طرح سے پس منظر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں شاعر نے" بوتراب" کی اصطلاح کا معنی خیز استعمال کیا ہے اس کے سبب معجزہ کا امکان پیدا ہو جاتا ہے مثلاً قرصِ آفتاب کا تھرتھرا کر آسمان میں جا چھپنا" زمین و آسماں کا تہہ و بالا ہو جانا وغیرہ ان بظاہر محیر العقول باتوں کا سلسلہ اگر حضرت علی کے اس معجزے سے ملایا جائے جس کے سبب آفتاب غروب ہو جانے کے باوجود بھی واپس پلٹ آیا تھا تو سارا خدشہ رفع ہو جاتا ہے۔

ظالم بگڑ بگڑ کے بڑھے ایک بار سب — باڑھ سا ہو گیا سمٹ آئے سوار سب،
نیزے علم کیے ہوئے تھے نیزہ دار سب — باندھے تھے ایک غول ضلالت شعار سب

لیکن ملا نہ سکتے تھے آنکھ اس دلیر سے
اک شور تھا کہ چھین لو دریا کو شیر سے

اصل معرکہ سے قبل انیس یہاں مقابل فوج کی ایک بڑی واضح تصویر پیش کر دیتے ہیں جو حق و انصاف انسانیت اور شرافت کو کچل ڈالنے کے لئے درپے آزار ہو گئی ہے۔ لیکن ضلالت چونکہ حق کے مہر درخشاں کے رو برو نہیں آسکتی اس لئے صرف شور ہی بلند کر سکتی ہے اس امر کو انیس نے کس قدر حقیقی انداز میں بیان کیا ہے۔

بگڑے ابو تمامہ و سعد فلک سریر
تولی وھیب تین نے شمشیر بے نظیر
جوڑا کمان میں ابن مظاہر نے ایک تیر
بولے اسد کہ زجر کے قابل ہیں یہ شریر
عابس کر غیض لشکر بد خو پہ آگیا
غصے سے بل بلا کے ابرو پہ آگیا

بولے اٹھا کے نیزے کو ضرغامۂ دلیر
بس اب سزا میں انکی مناسب نہیں ہے دیر
بولے شبیب ادھر سے جو نکلے گا ایک شیر
بھاگیں گے سب یہ گھوڑوں کی باگوں کو پھیر پھیر
آقا کا ہے یہ پاس کہ ہم دور دور ہیں
کثرت پہ اپنی بھولے ہیں کیا بے شعور ہیں

الٹی جناب قاسم ذی شاں نے آستین
قبضے پہ ہاتھ رکھ کے بڑھے اکبر حسین
بولے پکڑ کے نیچے زینب کے مہ جبیں
شیروں سے کیا ترائی کو لیں گے یہ اہل کیں
کہیے تو نیزہ بازوں کو ہم دیکھ بھال لیں
تیوری کوئی چڑھائے تو آنکھیں نکال لیں

آگے تھے سب کے حضرت عباس ذی حشم
بڑھ بڑھ کے روکتے تھے دلیروں کو دم بدم
تیغیں جو تولتے تھے ادھر بانی ستم
کہتے تھے سر نہ ہوگا بڑھایا اگر قدم
لرزہ تھا رعب حق سے ہر اک نابکار کو
روکے تھا ایک شیر جری دس ہزار کو

یزیدی لشکر کی ایک تصویر پیش کرنے کے بعد ان مسلسل اشعار میں انیس فرداً فرداً جاں نثاران حسینؑ کی الگ الگ تصویر پیش کرتے ہیں چنانچہ ابو ثمامہ۔ سعد، زبیر قین۔ ابن مظاہر، اسد، عابس ہلال، ضرغامہ شبیب، حضرت قاسم، اکبر اور حضرت زینب کے بیٹے ان سب کی الگ الگ جو خصوصیات ہیں ان کا انیس نے بڑے کمال فن کے ساتھ تذکرہ کیا ہے اس کے ساتھ ہر جاں نثار کی راہِ حق میں جان دینے کی تمنا کو اس انداز میں بے نقاب کیا ہے کہ ہمارا دل جوش و جذبے سے بھر جاتا ہے اور حق کی عظمت کا نقش دل پر مرتسم ہو جاتا ہے۔

تیغیں جو کھنچ گئیں تو ہوا اور شور و شر گھبرائے اہلِ بیت شہنشاہ بحر و بر
آغوش میں پھوپھی کی سکینہ دہل گئی غل پڑ گیا کہ گھاٹ پہ تلوار چل گئی

چلائی رو کے زینب ناشاد و نامراد ہے ہے خبر تو لو کہ یہ کس سے ہوا فساد
غربت زدوں سے کیا سبب کینہ و عناد دیکھے کوئی کدھر ہیں شہنشاہ خوش نہاد
ہمشیر کو نثار امامِ اُمم کرد
لو گو دعائیں اکبر مہرو پہ دم کرد

انیس جنگ کے نتیجے میں مرتب ہونے والی انسانی نفسیات کا کس قدر گہرا علم رکھتے ہیں۔ پھوپھی کے آغوش میں سکینہ کا دہل جانا، اس امر کی علامت ہے کہ کہیں قریب میں جنگ کے شعلے بھڑک گئے ہیں اور فدایان حسین سر دھڑ کی بازی لگانے کے لئے تیار ہیں۔ دوسرے مصرعے میں انیس کا یہ پیرایہ بیان غور طلب ہے ؎

ہمشیر کو نثار امام امم کرد لو گو دعائیں اکبر مہرو پہ دم کرد

اس شعر میں بڑا حسین مقامی رنگ پیدا ہو گیا ہے جس کے وسیلے سے لکھنوی تہذیب کا ایک اہم جزو سامنے آجاتا ہے۔ یہ دستور صرف لکھنو میں پایا جاتا ہے کہ وہاں نازک موقع پر ناز و نعم میں پلے ہوئے بچوں پر دعا اور دم نچھاور کیا جاتا ہے۔ حضرت زینب کے عرب میں معاملہ اس سے مختلف ہے۔ وہاں تیر و سنان کا جواب گرز دبھالے سے نہ دینا اور شکست کھا کر لوٹ آنا روباہی کی دلیل ہے۔ البتہ

حضرت زینبؓ کی حقیقی تصویر اس وقت قطعی طور پر سامنے آجاتی ہے۔ جب وہ محمل سے نکال کر حضرت عباسؑ کے جلال وشجاعت کا بچشم سر مشاہدہ کرتی ہیں اور خوش ہوتی ہیں کہ عباسؑ ایک جری اور بہادر باپ کا بیٹا ہے۔

زینب پکاریں پیٹ کے زانو بصد ملال — ہے ہے غضب ہوا اگر آیا نہیں جلال
کہہ دے کوئی کہ اے اسد کبریا کے لال — غربت پر ابن فاطمہ کی تم کرو خیال
قربان ہوگئی نہ لڑائی کا نام لو
میں ہاتھ جوڑتی ہوں کہ غصے کو تھام لو

لڑنے کو تیغ میاں سے کھینچو گے تم اگر — محمل سے گر پڑونگی زمیں پر میں ننگے سر
عباس تم تو ساقیٔ کوثر کے ہو پسر — یہ نہر کیا ہے جس کے لئے رنج اسقدر
مر جاؤنگی سفر میں جو بچھڑونگی بھائی سے
جنگل مجھے پسند ہے گزری ترائی سے

یہ اشعار جہاں ایک طرف بھائی سے والہانہ محبت اور وفاشعاری کے لئے وجہ جواز ہیں پر انکے اعلیٰ اخلاق کے بھی یادگار ہوکر رہ گئے ہیں۔ انیسؔ نے اپنی ایک ہندوستانی خاتون کی طرح انہیں جذبات وکیفیات سے ہمکنار ہوتے ہوئے دکھایا ہے جو اس موقع پر متوقع تھیں۔

دریا کو روکتے ہیں اگر بانی ستم — جلتی زمیں پہ بچوں کو لیکر رہیں گے ہم
غربت زدوں پہ چاہیئے اللہ کا کرم — پھر آؤ بس سکینہ کے سر کی تمہیں قسم
ثابت ہوا کسی کو ہماری ولا نہیں
پانی بھی اب نہ دیں تو ہمیں کچھ گلا نہیں

یہ بند بھی کردارنگاری کی ایک اعلیٰ مثال ہے جو حضرت زینب کے صبر وضبط کی بڑی دلکش تصویر سامنے لاتا ہے

یہ بات کہہ کے رونے لگی خواہر امام — عباس ادھر غضب میں بڑھے سوئے فوج شام
کرسی سے جلد اٹھ کے پکارے شہ انام — بھیا ہمارے سر کی قسم روک لو حسام
یکساں ہے بر دبحر ہماری نگاہ میں
غیض وغضب کو دخل نہ دو حق کی راہ میں

آؤ تمہیں قسم ہے جناب امیر کی بگڑو نہ سرکشی پہ سپاہِ شریر کی
ہمراہ بیٹیاں ہیں شہہ قلعہ گیر کی سب سے جدا ہی چاہئیے منزل فقیر کی
کیا دشت کم ہے صابر و شاکر کے واسطے
یہ اہتمام ایک مسافر کے واسطے

یہاں پر حضرت امام حسین حضرت عباس کو اپنے سر کی قسم دیکر اور حق کی راہ میں غیض وغضب سے بچنے کی تلقین کرکے ایک اہم اخلاقی سبق دیتے ہیں جس سے ان کی حق پسندی اور عظمت کا اظہار ہوتا ہے آخری بند میں ع "ہمراہ بیٹیاں ہیں شہہ قلعہ گیر کی" کہہ کر خیمہ کی بے بضاعتی کو واضح کرنا چاہتے ہیں اور خود کو ایک مسافر تصور کرکے جنگ و جدل کی اہمیت کا بطلان کرتے ہیں۔

آقا نے دی جو اپنے سر پاک کی قسم بس تھرتھرا کے رہ گیا وہ صاحب کرم
پر تھی شکن جبیں پہ نہ ہوتا تھا غیض کم چپ ہو گئے قریب جب آئے شہ امم
گردن جھکا دی تا نہ ادب میں خلل پڑے
قطرے لہو کے آنکھوں سے لیکن نکل پڑے

یہاں پر شاعر ایک وفا شعار سپاہی کا مرقع الفاظ کے ذریعہ کھینچتا ہے جس کی وفاداری کا تقاضا ہے کہ وہ اپنے اعلیٰ افسر کے سامنے گردن خم کردے۔ اس بہانے ہمارے سامنے لکھنوی معاشرت کی ایک اعلیٰ خصوصیت آئینہ ہو جاتی ہے جس کے تحت چھوٹا بڑوں کے سامنے گفتگو کی جرات نہ کرتا تھا انیس کا کمال یہ ہے کہ وہ حضرت عباس کی اطاعت شعاری کا جو نقشہ کھینچتے ہیں۔ اس میں بے پناہ کشش ہے۔ اپنی تمام قوت وصلابت کے باوجود آقا کے سامنے گردن اطاعت خم کردینا اور آنکھوں سے خون ٹپکنا خاندانی اطاعت شعاری اور بزرگی پر دلالت کرتا ہے۔

تیغ و سپر کو پھینک کے بولا وہ نامور کہہ دیجئے ان سے کاٹ کے لئے جائیں میرا سر
حکم خدا ہے حکم شہنشاہ بحر و بر اب کچھ کہوں زبان سے کیا تاب کیا جگر
میں ہوں غلام آپ کے ادنیٰ غلام کا
آقا مجھے خیال تھا بابا کے نام کا

یہاں بھی انہیں جذبات کو جلا بخشنے کی کوشش کی جارہی ہے جن کی طرف پہلے اشارے کئے جا چکے ہیں لکھنوی معاشرت یہاں بھی جلوہ گر ہے حضرت عباس اپنے غیض وغضب کے لئے کیا ہی لطیف جواز پیش کرتے ہیں۔ یعنی انہیں فرزندگان علی کا پاس ہے جو بزدلی کو ہرگز گوارہ نہیں کرسکتے۔ علاوہ ازیں وہ دریا کے کنارے خیمہ کی اہمیت سے واقف ہیں لیکن حضرت امام حسین کی مصلحت شناسی کے آگے سرتسلیم خم کردیتے ہیں۔

گردن میں ہاتھ ڈال کے حضرت نے یہ کہا ۔۔۔ کیوں کانپتے ہو غیض سے بھائی یہ کیا کیا
لو اب اٹھالو تیغ وسپر تم پہ میں فدا ۔۔۔ دریا کو تم تو لے چکے اے میرے مہ لقا
وہ شیر ہو کہ دھاک ہے ساری خدائی میں
دیکھو کوئی تمہارے سوا ہے ترائی میں

اس قوم سے نہ ردو بدل چاہیئے تمہیں ۔۔۔ غصہ نہ برہمی نہ جدل چاہیئے تمہیں
قرب خدائے عز وجل چاہیئے تمہیں ۔۔۔ جو ہم کہیں اسی پہ عمل چاہیئے تمہیں
بھائی جگہ مزاروں کی پہچانتا ہوں میں
جو ہوگا اس زمیں میں وہ سب جانتا ہوں میں

ہے منکشف امام پہ احوال بحر و بر ۔۔۔ حق نے کیا ہے واقف اسرار خشک و تر
صدمہ ہے دل پہ کیا میں کہوں تم سے یہ خبر ۔۔۔ قبضہ تمہارا تا بہ قیامت ہے نہر پر
دولت مٹے گی یاں اسد کردگار کی
بھیا یہی جگہ ہے تمہارے مزار کی

ان اشعار میں انیس نے حضرت عباس جیسے بپھرے ہوئے شیر کے غیض وغضب پر مہمیز لگانے کے کئے بڑی عمدہ ٹکنیک کا سہارا لیا ہے ان کے مختلف کمالات کا اعتراف کرتے ہیں ان کے مزار کی جگہ بتاتے ہیں۔ اور ان تمام واقعات کی پیشنگوئی کرتے ہیں جو دسویں محرم کو کربلا میں رونما ہونے والے تھے اس طرح ان کا غصہ ٹھنڈا ہو جاتا ہے۔

آؤ اب اپنی قبر کی جا ہم تمہیں دکھائیں
مقتل میں نخل بھی نہیں سایہ کہاں سے لائیں
قسمت میں یہ لکھا ہے کہ جنگل کی دھوپ کھائیں
چالیس روز تک نہ کفن اور نہ غسل پائیں
میداں ہو اور لاشِ حسین غریب ہو
بھائی قریب ہو نہ ترائی قریب ہو

عباس آبدیدہ ہوئے سن کے یہ کلام
بھائی کا ہاتھ ہاتھ میں لے کر چلے امام
فرمایا واں پہونچ کے جو تھا قتل کا مقام
دیکھو حسین ہوگا یہیں قتل تشنہ کام
بھائی مقام خیمۂ آلِ عبا ہے وہ
باہر ہے جو نشیب سے تربت کی جا ہے وہ

رتی پہ آ کے گاڑ دیا شیر نے علم
برپا ہوئے خیام شہِ آسماں حشم
ذرے نجوم بن گئے سارے زمین پر
اترے خدا کے عرش کے تارے زمین پر

آنکھوں میں اشک بھر کے یہ بولے شہِ زمن
صدقہ اتار دو کچھ مرے بھائی پہ اے بہن
آزردہ ہیں کہ ہاتھ سے دریا نکل گیا
دیکھا ابھی تلک نہیں ابرو سے بل گیا

یہ وہ اشعار ہیں جن سے ایک گداز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے ہم متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ حضرت امام حسینؑ حضرت عباس کو اپنی شہادت کی جگہ دکھانے لے جاتے ہیں جس کا خیال حضرت عباس کو تڑپا دیتا ہے اور ان کی آنکھیں بے اختیار آنسوؤں سے بھر جاتی ہیں۔ یہاں شاعر نے غم کے جذبے کی حقیقی مصوری کی ہے۔ انیس نے مسلسل اشعار میں جہاں خوشی و غم کے ملے جلے جذبات نظم کئے ہیں۔ وہیں پر منظر نگاری کی بھی بہار دکھلائی ہے۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب حضرت امام حسینؑ اپنے خیمے کے سامنے علم گاڑ دیتے ہیں۔ انیس نے حضرت عباس کی واپسی پر صدقہ اتارنے کی جس رسم کا تذکرہ کیا ہے اس سے لکھنوی معاشرت کا ایک بار پھر نقشہ سامنے بھر جاتا ہے

بیٹھے نہ تھے ابھی کہ یہ اکبر نے دی خبر
فوج اور آئی شام سے یا شاہِ بحر و بر
مجمع غضب سپاہ کا دریا کے پاس ہے
شہ نے کہا ہوئے تمہیں کیا ہراس ہے

آخر ہوا وہ دن تو ہوئی رات کو یہ دھوم — آپہونچا لے کے فوج گراں ابن سعد شوم
اک لاکھ سے سوا ہیں جوانان شاہ روم — آفت کی ہے یہ بھیڑ قیامت کا ہے ہجوم

آمد اسی طرح رہی لشکر کی روز و شب — نرغے میں آگیا پسر سیّد العرب

یہاں سے مرثیہ ایک نیا موڑ لیتا ہے اور ہیرو کی آزمائش کا مرحلہ آتا ہے۔ اہلِ بیت پر دریا کا پانی بند ہو جانے کے سبب انہیں جن جن صعوبتوں سے گزرنا پڑتا ہے اور مسلسل کئی روز کی پیاس کی شدت سے ان کا جو حالِ زار ہے اس کی اس سے زیادہ دلکش، پراثر اور جاں گداز تصویر کھینچنی محال ہے۔ سکینہ، باقر اور اصغر جیسے کمسن بچوں کی قلبی کیفیات اور اہل حرم کے جذبات کا بیان بے حد پراثر ہے۔ عاشور کی بھیانک اور تاریک شب کے گذرتے ہی جان نثاران حسین کا ایک ایک کر کے امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ لوگ بخوشی اپنی جانیں حق کی راہ میں نچھاور کرنے لگتے ہیں اس درمیان میں متعدد ایسے مقامات آتے ہیں کہ انیسؔ کا خامۂ جوہر بار اپنی آب وتاب کے موتی لٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ کہیں وہ گردوں سے بیاض سحر کا ورق کھولتے نظر آتے ہیں تو کہیں ظلمت شب کے سینے سے در باغ شفق کا سماں پیش کرتے ہیں۔ رزم آرائی کے موقع پر وہ ہمارے سامنے کچھ اس طرح آتے ہیں گویا خود بھی جنگ میں ہمہ تن شریک ہیں اسی اثنا میں حضرت حسینؓ کے گھوڑے کا بھی ذکر کرتے ہیں جو اگر صورت کے اعتبار سے طاؤس و کبک ہے تو اپنی چال کے لحاظ سے "جلوہ خرام" کی رعنائیاں لیے ہوئے ہے اکثر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ گھوڑا محبوب صفت ہو کر رہ گیا ہے جس میں وہی لکھنوی چھل بل موجود ہے جس پر غزلیہ شاعری مرمٹی تھی۔

اس حصے میں انیسؔ نے جگہ جگہ بین کے پہلو کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے مثلاً۔ حضرت حسینؓ کا دوڑ دوڑ کر اپنے اعزا کی لاشیں کاندھوں پر رکھ کر میدان جنگ سے لانا۔ اہل حرم کی قلبی کیفیتیں، حضرت امام حسینؓ کا حضرت عباس کے لئے زار و قطار رونا وغیرہ۔ اس جنگ میں ۷۲ جانباز شہادت کا جام نوش کر چکتے ہیں تو میدان کارزار میں صرف دو نفوس باقی رہ جاتے ہیں۔ امام حسینؓ اور عباسؓ۔ چنانچہ پہل حضرت عباس ہی کرتے ہیں وہ جس گھوڑے پر سوار ہو کر نہر فرات پر چھاگل میں

پانی لینے کے لئے جاتے ہیں اس کی بھی شان نرالی ہے۔ گھوڑے کی تعریف و توصیف میں انیس نے جو اشعار کہے ہیں ان پر غزل کا دھوکہ ہوتا ہے۔ انیس کا تخیل کس قدر زرخیز اور انہیں اپنے قلم پر کس درجہ عبور حاصل ہے کہ وہ جس مضمون پر طبع آزمائی کرتے ہیں اس میں اپنی عظمت کا نشان گاڑ دیتے ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ گھوڑے کی تیزروی کے لئے یہ شعر ؎

بجلی چمک کے چھپ گئی تارا تڑپ گیا
جنگل میں یوں اڑا کہ چکارا تڑپ گیا

اس سے بہتر گھوڑے کی تیزروی کی تصویر کھینچنا شائد انیس کے علاوہ کسی دوسرے کے لئے ممکن نہیں اس شعر میں ہر لفظ حرکت و فعالیت کے لئے وجہ جواز ہے۔ اس کے علاوہ گھوڑے کی تعریف میں جتنے شعر ہیں سب میں اور غزل کی چاشنی۔ گھلاوٹ اور دلکشی موجود ہے۔ مثلاً یہ اشعار ؎

وہ قصر آسماں پہ بھی جانے میں طاق تھا
دو پر اگر خدا اُسے دیتا براق تھا

وہ جلد وہ دماغ وہ سینہ وہ سم وہ چال
دم میں کبھی ہما کبھی ضیغم کبھی غزال

ہر جا فرس شکوہ دکھاتا تھا طوز کی
بجلی قدم قدم پہ چمکتی تھی نور کی

گاڑا جو دبدبے سے علم ہل گئی زمیں
ہٹ ہٹ کے مورچوں سے پکاریں یہ اہل کیں

غازی ہے صف شکن ہے جری ہے دلیر ہے
ہٹتا نہ تھا ترائی سے جو وہ یہ شیر ہے

یہاں انیس حضرت عباس اور لشکر یزید کے درمیان پہلی جنگ کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انیس اپنے عقیدے سے مجبور ہو کر لشکر اعدا کی پسپائی ہی دکھا سکتے ہیں۔ لیکن سچ یہ ہے کہ انہوں نے یہاں مقابل فوج کی بھی آن و بان، طمطراق اور ان کے جوانوں کے دلولوں کو نظر انداز نہیں کیا ہے جو ہزاروں کی تعداد میں صرف ایک مرد مجاہد سے نبرد آزما ہیں، ان اشعار کو پڑھنے سے جنگ کا منظر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے ؎

نکلی اِدھر غلاف سے وہ برق شعلہ ریز
چلنے میں ذوالفقار تھی جس کی زبان تیز

چمکے شرر بھڑکنے لگی آتشِ ستیز
گھبرا اجل نے بند ہوئے کوچۂ گریز

آیا خدا کا قہر ہر اک روسیاہ پر
بجلی محیط ہو گئی ساری سپاہ پر

بھڑکی دلوں میں آگ وہ پانی پلا گئی جوہر دکھا کے فوج کو ہیرا کھلا گئی

یہاں پر مسلسل کئی بندوں میں انیس نے حضرت عباسؑ کے تلوار کی تعریف کی ہے۔ اس میں بیشتر اشعار اپنی جمالیاتی کیفیت کے لئے یادگار ہیں۔ انیس نے جس تلوار کا ذکر کیا ہے اس نے میدان کارزار میں جو بھی رول ادا کیا ہو لیکن ان اشعار میں وہ یقیناً اپنی محبوبانہ قیامت خیز اور ہوش ربا اداؤں سے دل ونظر پر برابر بجلیاں گراتی معلوم ہوتی ہے جس میں اگر ایک طرف محبوب پری جمال کی سی شوخی، عشوہ وادا ناز وغمزہ ہے تو دوسری طرف وہ اپنی سفاکی کے لئے بھی بے مثل ہے۔ یہ تلوار نہیں بلکہ ایک بت ہزار شیوہ ہے جو ظلم وجور بھی روا رکھتا ہے اور پیار ومحبت بھی، مار بھی سکتا ہے اور جلا بھی سکتا ہے۔ یہاں پر انیس کے جمالیاتی اور احساسی ذوق کی داد دینی پڑتی ہے وہ اُردو کی غزلیہ روایت سے بے حد متاثر نظر آتے ہیں۔ چنانچہ یہ روایتیں جہاں کہیں موقع پاتی ہیں اظہار واسلوب کا جامہ پہنکر لاشعوری طور پر شعری سطح پر صعود کراتی ہیں جس کے سبب انیس کے مراثی خشک بیانیہ شاعری کے الزام سے بچ جاتے ہیں۔ تلوار کے سلسلے میں ان کے چند اشعار خصوصیت کے ساتھ قابل غور ہیں ؏

"نکلی اِدھر غلاف سے وہ برق شعلہ ریز"

یہاں غلاف سے ہماری توجہ فوراً نقاب کی طرف بھی منعطف ہوسکتی ہے اور برق "شعلہ ریز" محبوب کے حسین چہرے کے لئے استعارے کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے یا یہ شعر ؎

بے جاں تھا جس پہ سایۂ فگن وہ پری ہوئی پھرتی تھی ساتھ ساتھ اجل پر دڑی ہوئی

اس جگہ بھی صاف غزل کی فضا موجود ہے جس میں محبوب کی عشوہ طرازیوں نے رونق کا اضافہ کر رکھا ہے، اسی طرح یہ شعر ؎

چھلکا ہوا تھا سُم بدن اس کا ہرا نہ تھا خوں سب کا پی گئی تھی مگر جی بھرا نہ تھا

یہاں بھی ایک: ظالم وجابر محبوب کی تصویر موجود ہے۔ اسی طرح یہ چند اشعار ؎

بسمل ٹھٹھر کے رہ گئے یوں تند خو چلی ٹکڑے اڑائے ذبح کیا سر خرد چلی

جس کے گلے سے مل کے چلی مر کے رہ گیا بسمل بھی تیغ تیز کا دم بھر کے رہ گیا

ایسے کئی اشعار غزل کی فضا سے بڑی حد تک میل کھاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جن سے تلوار

سے زیادہ ایک زندہ پیکر ایک حسین اور چنچل محبوب کی تصویر ابھرتی ہے۔

اللہ رے زلزلہ کہ لرزتے تھے دشت و در | جنگل میں چھپتے پھرتے تھے ڈر ڈر کے جانور
جنات کانپ کانپ کے کہتے تھے الحذر | دنیا میں خاک اڑتی ہے اب جائیں ہم کدھر

اندھیر ہے اٹھی برکت اب جہان سے
لوٹ گیا زمیں کا طبق آسمان سے

یہاں انیس نے چند محالات کا استعمال کیا ہے مثلاً دشت و در کا لرزنا، معرکۂ کربلا کی وحشت سے جانوروں کا جنگل میں چھپتے پھرنا، زمین کا طبق آسماں سے ملنا وغیرہ۔ گرچہ ان میں حقیقت نہ بھی ہو لیکن اس سے ایک سناٹے۔ حیرت اور استعجاب کی فضا ضرور قائم ہو جاتی ہے اور انیس اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

گردن ہلائے کہنے لگا اسپ تیز گام | بے ذوالجناح مجھ پہ بھی پانی ہے یہ حرام
اس قوم میں نہیں کہ ڈبوؤں وفا کا نام | آقا ابھی حسین کے بچے ہیں تشنہ کام

مطلب یہ ہے کہ ذکر وفا چار سو رہے
تر خشک لب نہ ہوں تو نہ ہوں آبرو رہے

انسان کے ساتھ گھوڑے کی اس درجہ وفاداری ایک معجزہ ہے۔ مسلسل کئی دنوں سے پیاس کی شدت سے تڑپتے ہوئے عباسؑ کو دیکھ کر ان کا گھوڑا باوجود اس کے کہ نہر میں پیر ڈال چکا ہے اور پانی سے سیراب ہو سکتا ہے وہ ایک قطرہ بھی حلق کے نیچے نہیں اتارتا۔ شاعر گھوڑے کی اس وفاداری کی کیفیت دکھا کر ایک انتہائی شقی القلب انسان کے دل کو بھی پر گداز کر دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ڈھالیں بڑھیں بہم کہ اٹھا ابر کوہسار | تیغیں علم ہوئیں کہ بندھا آہنی حصار
ہلتا تھا چرخ غلغلۂ دار و گیر سے | حلقہ کسی کمال کا نہ خالی تھا تیر سے

بے دست ہو گئی تھی جو اس معذرت کے ساتھ تلوار بھی تڑپتی تھی دستِ جری کے ساتھ

ایسے کئی اشعار میں شاعر حضرت عباس اور یزیدی لشکر کے ساتھ دوسری مگر آخری جنگ کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ حضرت عباس مشکیزے میں پانی بھر کر دریا سے باہر آ چکے ہیں اور اپنے خیمہ پر پہونچنا چاہتے ہیں کہ انہیں چاروں طرف سے گھیر لیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ ظالم و جابر فوج سے لڑتے لڑتے پہلے ان کا ایک ہاتھ شانے سے جدا ہوتا ہے اس کے بعد دوسرا اور آخر میں سر پر ایک وزنی گرز کے پڑنے سے حضرت عباس کا ہوش سنبھالنا مشکل ہو جاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتے ہیں سر پر جنگ کے درمیان حضرت عباس باوجود یہ کہ چھاگل بھی سنبھالے ہوئے ہیں معرکہ آرائی کے جو کارنامے پیش کرتے ہیں وہ بس انہیں کا حق ہے یہاں تک کہ ایک ہاتھ جسم سے جدا ہو جانے کے بعد بھی وہ برابر جنگ کرتے رہتے ہیں اور دوسرا ہاتھ بھی کٹ جاتا ہے۔ اس پر بھی چھاگل کو بچانے کی فکر میں مشغول رہتے ہیں حتیٰ کہ ایک گرز جب ان پر سکرات کا عالم طاری کر دیتا ہے اس وقت بھی مشک ان کے دانتوں میں دبی ہوتی ہے۔ اس مسلسل کشمکش سے حضرت عباس کو گزار کر شاعر ہمیں جس نتیجے پر پہونچانا چاہتا ہے وہ دراصل حضرت عباس کے کیریکٹر کی ایک غیر معمولی شان ہے۔ وہ اپنے اعزہ کی صعوبتوں کو رفع کرنے کے لئے اور ان کی تشنگی کو بجھانے کے لئے پانی تو نہیں لا پاتے لیکن ان کی غیرت خود انہیں بھی زندہ واپس نہیں لاتی۔ وہ اپنے وجود کی بازی لگا کر دنیا سے جاتے جاتے ہمیں زندگی اور اخلاق کا اتنا عظیم درس دے جاتے ہیں جس پر ہم جتنا فخر کریں کم ہے۔

بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انیس ایک وجد کے عالم میں مرثیے کے اشعار لکھتے ہوں گے لیکن حیرت ہوتی ہے کہ وہ ہر موقع پر ایک باشعور فنکار ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ جزیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ جب حضرت عباسؑ کا ہاتھ جنگ کے دوران شانے سے جدا ہو جاتا ہے تو وہ الگ ہو کر بھی کافی دیر تک حرکت کرتا رہتا ہے، یہ اضطراری عمل شاعر کے آئینۂ ادراک میں اس طرح روشن ہو جاتا ہے کہ وہ ہمیں اس منظر میں شریک کر لیتا ہے۔

زینب کھڑی ہیں ڈیوڑھی پہ اور دل پہ ہاتھ ہے بکھرائے بال زوجۂ عباسؑ ساتھ ہے

خیر اب نہیں ہے خیر کے انداز اور ہیں	بی بی یہ سب ہمارے رنڈاپے کے طور ہیں
ہچکی کے ساتھ موت کا خنجر بھی چل گیا	سر پاؤں پر دھرا رہا اور دم نکل گیا

یہاں انیس تھوڑی دیر رک کر ہماری توجہ حضرت عباس کے بھائی حضرت امام حسین رضہ کی طرف منعطف کراتے ہیں جن کے خیال سے حضرت عباس کی موت کا منظر پہلے سے کہیں زیادہ رقت خیز بن کر سامنے آتا ہے۔ انیس نے یہاں جذبات نگاری کا جو کمال دکھایا ہے۔ اس کی مثال پوری اُردو شاعری میں ملنی محال ہے۔ خصوصًا حضرت امام حسین کا بھائی کی لاش پر نوحہ اس منظر کو ہزار گونہ دلدوز اور اندوہ آگیں بنا دیا ہے چنانچہ حضرت امام حسین کا نقاہت اور ضعیفی میں حضرت اکبرؓ کے ساتھ حضرت عباسؓ کی نعش کے پاس جانا راستے میں آپ کا پیر لڑکھڑانا اور چھاگل برہنہ رکھے ہوئے حضرت عباس کو زمین پر پڑا ہوا دیکھ رہے ہیں

کیجئے ذرا ملاحظہ چہرے کے نور کو	آنکھیں کھلی ہیں دیکھ رہے ہیں حضور کو

اور اس حالت میں حضرتؓ کا حضرت عباسؓ کی لاش پر اندوہ غم سے گر پڑنا، سکینہ کا نام سنکر حضرت عباس کی آنکھوں میں خفیف سی جنبش، حضرت امام عالی مقام کے خیال سے نزع کے عالم میں تھرتھراہٹ اور اس خیال سے آپ کے عارض پر خون کے آنسوؤں کا بہنا اور بالآخر حضرت امام کے پیروں پر سر دھرے دھرے اچانک ایک ہچکی کے ساتھ موت کا خنجر چل جانا وہ حقیقتیں ہیں جو ہمارے دلوں کو غم والم اور لرزہ خیز جذبات سے نڈھال کر دیتی ہیں۔

اے میرے شیر صف شکن اے میرے نوجوان	پاؤں گا تم سا چاہنے والا میں اب کہاں
شیر خدا کا آج جہاں سے مٹا نشاں	تم کو حسین جانتا تھا اپنے تن کی جاں
اتنی جگہ کے واسطے بچھڑے حسین سے	بھیا ہوائے سرد میں اب سوئے چین سے
بھائی کے غم میں لال مرا دردمند ہے	اب صبر کر کہ صبر خدا کو پسند ہے

انیس یہاں امام عالی مقام کے نوحے کا ذکر کرتے ہیں جو انہوں نے عباس کی نعش پر پڑھا اسکے ہر شعر اور ہر نقطہ سے دل میں ایک کسک اور ایک خلش کا طوفان برپا ہو جاتا ہے اس کی وجہ ایک

مظلوم و معصوم اور عالی مرتبت انسان کی جگر خراش صعوبتیں ہیں اور غربت میں وہ صدمات ہیں جن کا تصوّر ان کو خون کے آنسو رلائے بغیر نہیں رہتا۔ چنانچہ حضرت حسینؑ کے نوحہ سے ایک مسلسل گداز اور المناکی کا لاوا اپھٹتا معلوم ہوتا ہے۔ انیسؔ نے اس نوحہ میں حضرت فاطمہؓ بنت پیغمبرؐ کو بھی شامل کر لیا ہے جو غیب سے اپنے بیٹے کے غم کو دیکھ کر تڑپ جاتی ہیں اور حسینؑ بے اختیار ان کی آواز سُن کر آہ و بکا کرنے لگتے ہیں، اس کے ساتھ ہی (سکینہ) حضرت عباس کی چھوٹی بھتیجی اور خود حضرت علیؑ کا بھی نوحہ اس میں شامل ہے جس سے حضرت عباس کی برگزیدگی اور عظمت کا سراغ بآسانی لگایا جا سکتا ہے۔

ہاں رو و مومنو یہ بکا کا مقام ہے — تم میں شریک روح رسول انام ہے
اب رخصت حسین علیہ السّلام ہے — چہلم کی مجلسوں کا بھی آج اختتام ہے

موت آئی تو شریک عزا کون ہوئے گا
جو سال بھر جیے گا وہ پھر شہ کو روئے گا

سمجھو شریک بزم شہہ مشرقین کو — دے نوجوان بھائی کو پرسا حسینؑ کو
یہ کہہ کے ہائے حضرت عباس خاک اڑاؤ — پیٹو سروں کو ہاتھوں سے اور اشک خوں بہاؤ
ہے ہے حسین کہہ کے زمیں پر پچھاڑیں کھاؤ — پرسا پسر کا فاطمہ زہرا کو دے کے جاؤ

کل خاک میں ملائینگے اس تشنہ کام کو
رخصت کرو حسین علیہ السّلام کو

مرثئے کو ختم کرنے سے پہلے انیسؔ حضرت عباس کے غم میں خود اپنے نوحہ اور تمام شیعہ حضرات کے نوحے کا اضافہ کرتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ نوحہ یا گریہ و بکا ان کے ایمان کا ایک جزو خاص ہے جس سے المیہ کے اصول کے مطابق اگر ایک طرف انفعالی جذبات کے استخراج کا موقع ملتا ہے تو دوسری طرف مذہبی نقطۂ نظر سے یہ ذریعۂ حصول ثواب دارین بھی ہے۔ اس نوحے میں بھی بلا کا اثر اور گداختگی ہے جس سے ہم متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔

اس تجزیئے سے ہم جس نتیجے پر پہونچتے ہیں وہ یہ ہے کہ انیسؔ کے پیش نظر بنیادی طور پر اس

مرثیے کو لکھنے کا جو مقصد تھا وہ اگر ایک طرف حضرت عباس کی شجاعت، جوانمردی، اطاعت اور وفاشعاری کی مرقع کشی کرتی تھی تو دوسری طرف یہ خیال بھی پیش کرنا تھا کہ کربلا میں جو واقعات پیش آئے اسے معرکۂ خیر و شر تو کہہ سکتے ہیں لیکن اسے دو فریق کے درمیان جنگ کہنا خود اصولِ جنگ سے لاعلمی کی دلیل ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک طرف کئی روز کے بھوکے پیاسے صرف ۷۲، حق پسند، مومن صفت اور نہتے انسان جس میں بوڑھے جوان مرد عورت بچے بھی شامل تھے اور دوسری طرف دشمنوں کا لاکھوں کی تعداد میں ایک لشکر جرار۔ چنانچہ اس شقاوت بے رحمی اور انسانیت دشمنی کو ہم دو فریق کے مابین جنگ کیوں کر سکتے ہیں۔ دوسری چیز جو انیس اس مرثیے میں پیش کرنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ انہیں اللہ کے چند بندوں کو جنہیں خدا نے بے پناہ فتحمندی اور جرأت کے دلوں سے نوازا تھا۔ اگر تمام قلت تعداد کے باوجود بھوک پیاس کی جان لیوا تکالیف سے نا گزرنا پڑتا تو آج تاریخ کا عنوان کچھ اور ہی ہوتا لیکن پھر بھی انیس کا ایمان ہے کہ حق خدا کی راہ میں فنا ہو کر بھی نیست و نابود نہیں ہوتا بلکہ وہ جاوداں شان بہار کا حامل ہو جاتا ہے۔

چنانچہ ہمارا تاثر ہے کہ انیس اپنی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ اس مرثیے کی ایک دوسری وجہ انیس کا فن مرثیہ گوئی سے گہرا قلبی و روحانی تعلق ہے اور غالباً اسی وابستگی کا فیضان ہے کہ اس بحرِ زخار میں فکر و فن، تخیل و جذبے اور ندرت و پرکاری کے ایسے ہیرے جگمگاتے معلوم ہوتے ہیں جن کی آب و تاب وقت کے ساتھ دائمی ولافانی ہوتی جا رہی ہے۔

فانی کا آبگینۂ خیال

فانی بحیثیت ایک غزل گو شاعر دنیائے شاعری میں ایک ممتاز مقام پر فائز ہیں۔ فانی کی فکر و فن کا سارا سرمایہ ان کی غزلوں ہی میں محفوظ ہے۔ صنف غزل سے فانی کو جس درجہ گہرا لگاؤ رہا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی بات دنیا کے سامنے شرح و بسط کے ساتھ پیش کرنے کے بجائے ایجاز و اختصار اور رمز و ابہام کے انداز میں پیش کرنا چاہتے تھے جس کی متحمل صرف صنف غزل ہی ہو سکتی تھی۔ بلند شعری افکار پیش کرنے کے لئے عموماً غزل ہی کا فارم مناسب خیال کیا جاتا ہے۔ فانی کی حقیقی عظمت کا دار و مدار اس امر پر نہیں کہ انہوں نے اپنے افکار و تخیلات صنف غزل کے وسیلے سے ہم تک پہنچائے اس کے برعکس ہماری نگاہ انکی طرف محض اس لئے اٹھتی ہے کہ ہمیں ان کی شاعری میں ایک نئی پکار اور ایک ایسی آواز ملتی ہے جو ہمارے لئے بڑی حد تک نامانوس اور حیرت انگیز ہے، اس آواز میں ان کی روح شاعری سمٹ آئی ہے۔ اس آواز کو ادب کے تقریباً ہر نقاد اور صاحب نظر نے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے کوئی اسے زندگی کا سوز غم کہنے پر مُصر ہے، کوئی اسے غمناکی تخیل سے تعبیر کرتا ہے، کوئی قنوطیت اور کوئی آلام حیات کے وسیلے سے اسے شعری گداز کے نام سے پکارتا ہے۔ افہام و تفہیم کے اس اختلاف اور افتراق کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ اس تحیر زا آواز کو کوئی شخص رجائیت، انبساط یا مستیٔ حیات کے نام سے یاد کرنے کی جرأت نہیں کرتا اور اس امر پر سبھی متفق نظر آتے ہیں کہ حیرت انگیز آواز اگر ایک طرف ایک فرد کی زندگی کے کرب اور المناکی کے لئے وجہ جواز ہے تو دوسری طرف اس میں اتنی شدید نغمگی و رعنائی ہے کہ یہ ایک عالم پر چھائی جاتی ہے اس طرح کہ لوگ اپنی معمولی خوشیوں اور شادمانیوں کے سراب سے نکل نکل کر اس کی طرف ہمہ تن گوش ہو جاتے ہیں امر واقعہ بھی کچھ

اس سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ درد و غم میں ڈوبے ہوئے ان نغموں کو جو فانی کی روح سے قطرۂ خون کی شکل میں نکل نکل کر شعر کی صورت میں ڈھل گئے ہیں ہم جو بھی نام دیں لیکن ان کی حقیقت اور اصلیت سے انکار ناممکن ہے۔

چنانچہ اگر کوئی شخص فانی کے قنوطی ہونے کا دعویدار ہے تو اس کیلئے اس دریائے بے تابی میں قنوطیت کی بھی لہریں مل جائیں گی اور اگر کوئی اس سے کمتر درجے میں ان کی شاعری سے سوز و غم اور شعری گداز کا مطالبہ کرتا ہے تو اس کے بھی ارمان یہاں پورے ہو جائیں گے۔ اس حد تک تو ان کے در سے کوئی بھی محروم نہیں جا سکتا لیکن اگر کسی نے اپنی کم فہمی کے سبب فانی اور اُن کی شاعری سے نشاط زیست یا بہیجت کا مطالبہ کیا تو بہت ممکن ہے کہ اس کا سوال رائے گاں جائے اسلئے یہاں زندگی کے کرب اس کی سفاکی اور المناکی کی لذت سے کسی کو اتنی فرصت ہی نہیں کہ وہ زیست کی چند روزہ اور محدود مسرتوں سے اپنا دامن آلودہ کرے۔ لہجے کے استحکام اور یکرنگی کا یہ عالم ہے کہ فانی باوجود ہر نرم و گرم حالات سے گزرنے کے اپنی پوری زندگی کی شاعری کے دوران اس کے آہنگ میں کبھی کوئی فرق نہیں آنے دیتے۔ سازِ غم کی جو جھنکار ابتدا میں ان کی شاعری میں موجود تھی وہی آخر تک قائم رہی اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی شاعری زیادہ اہم اور قابل توجہ نظر آتی ہے۔ اگر معاملہ اس کے برعکس ہوتا تو شاید ان کے کلام میں دلکشی اور دل بستگی کے اتنے امکانات کا گزر ناممکن ہوتا اس لئے کہ یہ تو دنیا کی ہر شعری روایت کا خاصا رہا ہے کہ اگر فنکار زندگی کے کسی موڑ پر شکست آرزو اور بے دلی کا اسیر ہوا ہے تو اس کے یہاں وقتی طور پر شعری سطح پر حزنیہ لے صعود کر آئی ہے اور اگر اسے لذتِ زیست حاصل ہوئی ہے تو اس نے رجائیت کو اپنا ہمنوا بنا لیا ہے۔ ایسا بہت ہی کم ہوا ہے کہ ایک فن کار زندگی کی صرف ایک ہی حقیقت کی جستجو اور اس کے تعاقب میں اتنی دور نکل گیا ہو کہ اسے دوسری حقیقتوں سے آنکھ ملانے کا موقع ہی نہ ملا ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسے فنکار عموماً ایک معمولی ذہنی زندگی اور ایک طرح کی مریضانہ ذہنیت کے نمائندہ کہے جاتے ہیں لیکن اس مفروضے سے قطع نظر اگر ہم اس بنیادی نقطہ پر متفق ہو جائیں کہ ہر شخص مختلف ذہنی سطح کا مالک ہوتا ہے اور ہر شخص کا زندگی کے بارے میں سوچنے اور غور کرنے کا مختلف انداز ہوتا ہے اور مختلف نتائج و ردعمل سے دوچار ہوتا ہے تو میرا خیال ہے کہ مسئلہ بڑی آسانی سے سلجھ سکتا ہے۔
فانی کے بارے میں عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ ان کے اندر چونکہ زندگی کی سنگلاخ اور بیدرد حقیقتوں کا مقابلہ کرنے

کی سکت نہ تھی اس لئے انہوں نے غم حیات کو ایک فلسفے کی صورت دیکر اسے ایک آدرش کی حیثیت سے قبول کر لیا۔ چنانچہ یہ بھی ایک طرح کی ذہنی و روحانی شکست تھی جس کا انہوں نے زندگی میں مظاہرہ کیا لیکن اگر اس پہلو سے تعرض صرف اس بنیاد پر کیا جائے کہ فانی کو چونکہ زندگی کے صرف ایک ہی زاویئے سے سابقہ پڑا جس میں حزن ویاس شکست خوردگی اور مایوسی کے سوا کچھ نہ تھا تو ہمیں یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہ ہوگا کہ انہوں نے فریب نظر سے سمجھوتہ کرنیکے بجائے شکست التباس نظر کرنے کی جرأت کی اور اپنی زندگی کا ہر لمحہ وقف کر کے یہ ثابت کر دیا کہ حقیقت وہی ہے جو روح و دل کی گہرائیوں میں اتر جائے اور جس کے اظہار میں کسی غیر ضروری مفروضے کا سہارا نہ لینا پڑے۔ کیا فانی کے علاوہ ہمیں دنیا میں ایسے فنکار نہیں ملتے جنہوں نے آلام روزگار ہی کو زندگی کی کل حقیقت تسلیم کیا ہے اور انہوں نے اسی نقطۂ نظر سے عالم رنگ و بو کی خوشیوں راحتوں اور عارضی عشرتوں کا مطالعہ کیا ہے اور ایک خاص نتیجے تک پہونچے ہیں ہمیں ایسی مثالیں بہت سی مل جائیں گی جن کی توجہ کا مرکز صرف غم والم ہی کے موضوعات رہے ہیں اور انہوں نے ساری عمر اسی بحر زخار میں شناوری کی ہے چنانچہ عالمی ادب میں ٹامس ہارڈی اور فلسفے میں نیطشے و شوپنہار کے نام سے کون ناآشنا ہے۔ جب ہم اس بنا پر کسی فنکار کے مرتبے کو گھٹا کر پیش کرتے ہیں کہ وہ زندگی کے صرف ایک گوشے کا نقیب ہے یا وہ ہماری رہنمائی روشنی کے بجائے تاریکی کی طرف کرتا ہے تو ہم دراصل خود ایک نفسیاتی مرض کا شکار ہو جاتے ہیں اس لئے کہ ہم یہ فراموش ہی کر جاتے ہیں کہ خود یہ شعبہ بھی ہماری ہی زندگی کا ایک اہم شعبہ ہے اور یہ اس قابل ہے کہ اس کے بند دروازے پر دستک دی جائے ورنہ ممکن ہے کہ یہ فراموش گاری کی نذر ہو جائے۔

غالباً اسی خوف سے کہ لوگ در خور اعتنا نہ سمجھیں گے بیشتر فنکار ہماری رہنمائی اس تاریک اور منجمد گوشۂ حیات میں کرنے سے دامن بچاتے ہیں لیکن جو لوگ جرأت مندی کا مظاہرہ کر کے اس طرف متوجہ ہو جاتے ہیں وہ یقیناً ایک اہم انسانی خدمت کا فریضہ انجام دیتے ہیں فانی بھی انہیں رہنماؤں میں ایک ہیں جنہوں نے اپنی غزلوں کے وسیلے سے ہمیں اس سنگ خارا شگاف سے گزرنے کا سلیقہ سکھایا اور زندگی کی ایک بے باک اور تند و سرکش حقیقت سے برد آزما ہونے کا عزم عطا کیا۔ قنوطیت کی جو تشریح انگریزی ادب میں کی گئی ہے اس میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھا گیا ہے کہ ایک قنوطی فنکار اپنی عارضی تسکین کا اس طرح بھی سامان کر سکتا ہے کہ وہ انفعالی موضوعات پر طبع آزمائی کرے جس میں نکتہ یہ پوشیدہ ہے کہ اگر وہ ایک طرف ایک مجروح ذات کے ساتھ وابستگی اور اشتراک

عمل کے ذریعہ ایک عظیم انسانی خدمت انجام دے گا، تو دوسری طرف بالواسطہ طور پر خود بھی ایک ذہنی حظ کی کیفیت سے دوچار ہو سکے گا۔

اس بات کو ارسطو اس طرح بیان کرتا ہے کہ ایک شاعر زندگی کے المیہ کو اپنے نغمہ کا موضوع بنا کر اپنے اسفل جذبات کی تہذیب یا تزکیہ کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

فانی کی غزلوں کا مطالعہ کرنے سے ہم جس قسم کے خارجی و داخلی غم سے دوچار ہوتے ہیں اس کا تعلق ان کے قنوطی رجحان اور اندازِ فکر ہی سے ہے لیکن ان سے قطع نظر جگہ جگہ آلام کی شدت سے ان کی شاعری سے ایک قسم کا گداز ابھرتا ہے جو دھیرے دھیرے ہمارے ذہنی افق پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ ہم زندگی کے لمحاتی انبساط کو بھول کر اپنے آپ کو حزن و یاس اور رنج و الم کے سپرد کر دیتے ہیں۔

اس سے قبل کہ ہم فانی کے ان شعری موضوعات کی نشاندہی کریں جس میں مذکورہ خصوصیات کا مظاہرہ ہوا ہے ضروری ہے کہ ہم ان سرچشموں کو تلاش کرنے کی کوشش کریں جس سے فانی کی آزردگیٔ حیات کسب نور کرتی ہے اور جس کے مہیب سائے ساری زندگی فانی کی جان ناتواں کا تعاقب کرتے رہے اور آخرکار انہیں اس صلیب تک پہونچا دیا جس کے لئے ان کی جان حزیں بے قرار تھی۔

اس سلسلے میں رجوع کرنے سے ہمارے سامنے کئی مراحل آتے ہیں، فانی کی زندگی میں موجود آلام کی حقیقت اس وقت تک نہیں سمجھی جا سکتی جب تک ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ وہ جس خاندان کے چشم و چراغ تھے اس کی زندگی کس قسم کی تھی اور حالات کس نوعیت کے تھے اور اس سے کیا نتائج فانی پر مرتب ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ فانی جس خاندان سے تعلق رکھتے ہیں وہ کم از کم کسی قسم کی معاشی زبوں حالی کا شکار نہیں ہے۔ خود فانی کے الفاظ یہ ہیں کہ ان کے دادا صوبہ بدایوں کے گورنر رہ چکے تھے جن کی تحویل میں دو سو مواضعات تھے۔ فانی کے والد بزرگوں شجاعت علی خاں حیرت بدایونی۔

> "قوم کے پٹھان، مذہب اہل حدیث اور پیشے کے زمیندار، اس کے اوپر سے دارو غہ جی بھی۔ مطلب یہ کہ نیم چڑھا کریلا تھے اور سونے پر سہاگہ بھی۔ اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ ایسی خصوصیات کا جامع انسان کیسا تند مزاج، کتنا تند سرشت اور کس قدر کٹر ہوگا۔"

اس مختصر سے بیان سے جہاں فانی کے دادا کی پوزیشن ان کے والد کی شخصیت اور حالات وکوائف پر روشنی پڑتی ہے۔ وہیں پر یہ حقیقت بھی واضح ہوجاتی ہے کہ خود فانی کو بھی یہی ماحول میسر آیا۔ ان کی وضع پاسداری، امارت، خاندانی وقار اور نسلی جاہ وجلال نے انہیں زندگی کے بدسے بدتر مرحلے میں بھی کسی کے سامنے دست سوال دراز کرنے سے باز رکھا۔ چنانچہ اسی جذبۂ انانیت اور نرگسیت کے سبب ان کی زندگی میں مسائیت کے تصور کو راہ ملی۔ وہ ساری زندگی گوناگوں معاشی، خاندانی اور جنسی الجھنوں میں گرفتار رہے لیکن اس ذہنی کشمکش سے نجات پانے کے لئے انہوں نے کسی کا سہارا لینا پسند نہ کیا اور اس زہر حیات کو نس نس میں اتار لیا اور اسی کے وسیلے سے وہ اپنی شاعری میں جراحتوں کے چمن کھلا سکے۔

فانی کے یہاں منفی اندازِ فکر کو پروان چڑھانے میں اگر ایک طرف ان کے اپنے حالات کا ہاتھ ہے تو دوسری طرف اس تصور کی تعمیر میں فلسفۂ جبر وقدر کا بھی حصہ ہے۔ مابعد الطبیعاتی فلسفہ خصوصاً تصوف سے ان کی دلچسپی اس لئے بھی زیادہ تھی کہ اس کا چرچا ان کے اکابرین میں ابتدا سے چلا آرہا تھا۔ ان کے یہاں ہندومت اور بدھ مت کے بھی تصورات ومعتقدات کی جھلکیاں مل جاتی ہیں۔ مغربی فلسفیوں میں وہ صرف شوپنہار، ہارمن اور لیوپورڈی سے متاثر تھے لیکن ان پر غالب اثر فلسفۂ تصوف ہی کا رہا ہے جس کے گہرے مطالعہ سے وہ ایک تشکیک اور عدم اطمینان کی صورت سے دوچار ہوگئے۔ ان پر تصوف کی انفعالیت زیادہ غالب آگئی اور اس کا فعال عنصر غالباً ان کی نظر سے اوجھل ہوگیا۔ ان کا مذہبی اعتقاد نہ انہیں خدا کے وجود کا منکر کرسکتا تھا اور نہ ہی جہان بعد الموت کے تصور سے علیحدہ کرسکتا تھا اس لئے وہ ملحد بھی نہ ہوسکے لیکن ایک طرح کی ثنویت کے ضرور شکار ہوگئے اس کا اندازہ اس طرح ہوتا ہے کہ وہ موت، شکست آرزو اور دفورِ کرب کی تمنا اس لئے کرتے ہیں کہ اس سے گزرے بغیر ایک ابدی اور لازوال مسرت کا حصول ناممکن ہے۔ یہ حصول مسرت کا جذبہ ہی ہے جو انہیں زندگی کے غموں کو جھیلنے کے لئے ایک گونہ جرأت رندانہ عطا کر دیتا ہے اور وہ ہر خشک وتر حالات سے گزر جاتے ہیں اتنا سب کچھ کرنے کے بعد بھی انہیں آخرت کی خوشیاں بھی چاہے نہ ملیں لیکن یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ ان کا سرمایہ شعری انہیں دنیائے آب وگل میں یقیناً ایک ابدی زندگی کی ضمانت دے دیتا ہے۔ خود فانی کا بھی اپنی شاعری کے بارے میں یہی خیال تھا کہ ان کے فنا ہوجانے کے بعد بھی یہی ان کی حیات دوام کی علامت بن جائیگی۔

اب جب کہ مختلف وسائل سے فانی کی زندگی سے متعلق بعض حقائق سامنے آگئے ہیں تو ہمیں دیکھنا ہوگا کہ انہوں نے زیست کی جن زہرناکیوں کو انگیز کیا تھا اس کا واگذاشت کیونکر ممکن ہوا چنانچہ اس سلسلے میں ہمیں ان کی غزلوں کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ غزل کا فن صراحت کے بجائے اشارے وکنائے اور تفصیل وتشریح کے بجائے اجمال واختصار کا فن ہے۔ یہاں اتنی گنجائش نہیں ہوتی کہ کوئی شخص تسلسل کے ساتھ کسی حادثہ یا واقعہ کو بیان کرسکے۔ ہاں کچھ اسباب وقرائن شعر کی فضا، اور شاعر کی مجموعی ذہنی کیفیت کو مدنظر رکھ کر ہم اس کے فن پارے کا تجزیہ کرتے ہیں اور کسی خاص نتیجے پر پہونچتے ہیں، بعض شعراء کے کلام سے فلسفۂ زندگی کا نکالنا اسی لئے مشکل ہوتا ہے کہ غزل کے شعر میں وہ شرح وبسط سے کام نہیں لے سکتے اور اپنی بات کے اظہار کے لئے اشارے اور کنائے ہی کی مدد لے سکتے ہیں۔ فانی کا معاملہ اس سے کچھ تھوڑا سا مختلف ہے۔ یہاں بھی کوئی چیز سطحِ شعر پر نہیں ہے ان کے خیالات میں عمق اور گہرائی ہے لیکن شعر کی مجموعی فضا چونکہ ایک گداز کی کیفیت سے معمور ہے اس لئے ہمیں ان کے سوزِ دروں تک رسائی حاصل کرنے میں زیادہ دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔

ذیل کے شعر میں وہ اپنے مخصوص انداز میں زیست کی محرومیوں کا خلاصہ اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ ہمارا دل ان کے حالِ زار کو دیکھ کر شدتِ غم سے نڈھال ہونے لگتا ہے ؎

فانی افزونیٔ مشکل ہے ہر آسانیٔ کار
میری مشکل کو مبارک نہیں آساں ہونا

اور جب انہیں اس بات کا کامل یقین ہوجاتا ہے کہ حیات کی مجبوریاں ہی ان کا مقدر بن چکی ہیں تو وہ بڑے پرخلوص انداز میں خدائے لم یزل کے سامنے مکافاتِ جرم کے طور پر موت کے لئے دستِ دعا دراز کردیتے ہیں ؎

تری خدائی میں ہوتی ہے ہر سحر کی شام
الٰہی اپنی سحر کی کبھی شام ہو جائے

فانی کی جنسی محرومیوں کا اصل سبب بقول ڈاکٹر مغنی تبسم ان کی حد سے بڑھی ہوئی نرگسیت اور خود اذیتی ہے۔ قتل اور اس کے متعلقات کا استعمال بھی اسی نفسیاتی کیفیت کی غمازی کرتا ہے۔ فانی کی ابتدائی

دور کی شاعری میں تلازمات کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ بعد کی غزلوں میں اگرچہ گور و کفن جلاد اور بسمل کے مضامین بہت کم ہو گئے ہیں پھر بھی تیغ و سناں کے استعاروں کا استعمال فانی نے بالکل ترک نہیں کیا۔ فانی کے یہاں یہ استعارے نہیں ہیں بلکہ جنسی رمزیت بھی رکھتے ہیں۔ ؎

مجھ کو مضطر دیکھ کر کہتا ہے قاتل پیار سے　　آ ادھر سائے میں سو جا دامن شمشیر کے

فانی کفِ قاتل میں شمشیر نظر آئی
لے خواب محبت کی تعبیر نظر آئی

فانی کے یہاں محبوب کا تصور کم و بیش انہیں خصوصیات سے وابستہ ہے چنانچہ اس کی ادائے ناز کی ایک دوسری تصویر اس طرح دیکھنے میں آتی ہے ؎

ادا سے آڑ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے　　مری قضا کو وہ لائے دلہن بنائے ہوئے

یہاں شباب، قیامت، دلہن اور قضا میں جذباتی تلازمات موجود ہیں۔

فانی کے کردار کی نرگسیت عملی زندگی میں مختلف نقاب اوڑھ کر ظاہر ہوئی، اس نرگسیت کا ایک نقاب "خودداری" تھا جس کی تہہ میں خود پسندی اور خود نمائی کا جذبہ کارفرما تھا۔ شخصی محرومیوں اور ناکامیوں کو گوارہ بنانے کے لئے فانی نے ان تصورات میں پناہ لی جو غم کو ایجابی قدر مانتے تھے۔ فانی بھی ان لذتوں کی نفی کرتے ہیں جو خود انہیں حاصل نہ ہو سکیں اور اس غم سے بھی نفرت کرتے ہیں جس کی بنیاد خواہش پر ہو۔

اس موڑ پر پہونچ کر ہم کو فانی کی دو نیم شخصیت کے ذہنی تضادات اور ذہنی تلون کا اندازہ ہوتا ہے جب وہ آلام پر آنسو بہاتے ہیں۔ تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ لذائذحیات سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں ؎

میری ہوس کو عیش دو عالم بھی تھا قبول
تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دکھا ہوا

دوسری طرف وہ دنیا کی لذتوں کو گمراہ کن بھی قرار دیتے ہیں ؎

عیش جہاں باعث نشاط نہیں ہے　　خندۂ تصویر انبساط نہیں ہے

فانی نے غم ہستی کی اصطلاح غمِ ذات اور غمِ دنیا دونوں سے وسیع تر مفہوم میں استعمال کی ہے۔ زندگی کی ناپائیداری اور بے مقصدیت کا احساس اور بقا کی خواہش اس غم کی اساس ہے۔

فانی کے یہاں چونکہ عقیدۂ جبر پر زیادہ اصرار ملتا ہے اس لئے ان کے یہاں غم کا جو تصور اُبھرتا ہے وہ اس قدر مستحکم ہے جس کا خاتمہ زندگی کے ساتھ ہے ۔ ؎

ہوتا ہے جو وہ ہو کے رہے گا مجبوری کی حد سے نہ بڑھ

بیٹھے بٹھائے اپنے سر آزادی کا الزام نہ لے

اے شوق طلب بڑھ کر مجنون ادا ہو جا

اے ہمت مردانہ راضی بہ رضا ہو جا

راضی بہ رضا ہونے کی یہ خواہش دراصل انا کی خود فریبی ہے جب اس کے نالے صدا بہ صحرا ہو جاتے ہیں تو وہ اس احساس شکست پر پردہ ڈالنے کے لئے نیازمندی اور راضی بہ رضائے یار کا سہارا لیتی ہے فانی ساری عمر کسی حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہے لیکن بدقسمتی سے وہ اس حقیقت کو نہ پا سکے حالانکہ انہیں اس میں جن جن صعوبتوں سے گزرنا پڑا۔ اس کا ذکر کرنا محال ہے ؎

تری تلاش کا افسانہ گریباں ہوتا

رہ مجاز کا ہر ذرہ اک زباں ہوتا

ماورائے حد منزل ہے شاید کوئے دوست

ہم نے جو چھانی نہ ہو ایسی کوئی منزل نہیں

تصوف نے بقول مغنی تبسم فانی کو ایک زاویہ نظر دیا۔ ایک انداز فکر بخشا۔ لیکن خود اس کے نظام فکر میں کوئی ایسی تجلی نہیں تھی کہ وہ فانی کے غم خانے کو منور کر سکتی۔ فانی کی روح مادہ پرست تھی۔ دل لذت کوش تھا اور دماغ واہمہ پسند وہ حقیقی بقا کے خواہش مند تھے یہاں تک کہ آگے چل کر ان کی شاعری میں حقیقی کے بجائے مجازی محبوب اپنی کافرانہ اداؤں اور بے مہریوں کے ساتھ لوٹ آیا۔ ؎

ترے خیال کو واجب کیا محبت نے ترے خیال کی ممکن نہ تھی کوئی تشکیل

تصوف و معرفت کی دنیا میں پناہ لینے کے بعد فانی اور زیادہ کشمکش حیات میں مبتلا ہو گئے ان پر اور شدت کے ساتھ غم و الم کی یلغار ہونے لگی چنانچہ اسی کرب مسلسل کی برکت ہے کہ وہ دنیائے شاعری کو اپنی فکر و فن کے چند ایسے آبدار موتی دے گئے جس کی تابندگی روز افزوں ہوتی جارہی ہے۔ اس مقام پر پہونچنے کے بعد

فانی کے نغمے جہاں اپنے دلکش صوتی آہنگ اور موسیقی کے لئے یادگار ہو گئے ہیں وہیں پر ان کے گداز کا نقرئی پارہ ہمارے رگ و پے میں سرایت کر گیا۔ ذیل کے چند اشعار جہاں اپنے اندر قنوطیت کی ایک لہر رکھتے ہیں وہیں پر ان میں فانی کے اندر کا انسانی بھی سسک سسک کر دم توڑتا معلوم ہوتا ہے ؎

دل ہے وہ داغ غم کدۂ عمر دوش کا
رکھی ہے جس پہ شمع تمنا بجھی ہوئی

دشنۂ غم کو مبارک نذر خون آرزو — زیست کو مژدہ کہ مرجانے کا ساماں ہو گیا
غم شوریدگیٔ عشق کی تکمیل بھی کر — رنج ناکامیٔ دل کے لئے ارماں بھی لا

فانی نے عشق کی زبان میں بھی غم کی ترجمانی کی ہے۔ ذیل کے اشعار بظاہر خالص عشقیہ واردات کے ترجمان ہیں لیکن تخیل کی سیر کے لئے عالم اور ماورائے عالم کی پنہائیاں اپنے اندر رکھتے ہیں ان اشعار کے آئینہ میں وہ جذبات منعکس ہوئے ہیں جو زندگی کے تجربوں کی آنچ میں تپ کر نکھر گئے ہیں۔ یہ تجربے شعور انسان کا لازوال سرمایہ ہیں۔ ؎

بیقراری میں اب یہ ہوش نہیں — کس کے در پہ تجھے پکار آیا
تیرے غم میں تباہ ہوتی ہے — زندگی رو بہ راہ ہوتی ہے
روز ہے درد محبت کا نرالا انداز — روز دل میں تری تصویر بدل جاتی ہے

فانی کا ذوق جمال بے حد ارفع۔ شائستہ اور نکھرا ہوا تھا۔ حسن ان کے نزدیک دیکھنے چھونے اور لطف اندوز ہونے کی چیز ہے ان کے کلام میں جن کی محاکات زیادہ تر بصری ہیں، اس میں تحرک اور ارتعاش ہے۔ شعر کے صوتی نغمے پر آنکھوں کو دعوت نظارہ دینے والی یہ تصویریں رقص و نغمے کی محفل سجا دیتی ہیں ؎

اک برق سر طور ہے لہرائی ہوئی سی — دیکھوں ترے ہونٹوں پہ ہنسی آئی ہوئی سی
دیکھیں خرام ناز کی محشر طرازیاں — ہر ذرہ پر سکون فنا بے قرار ہے
وہ جلوۂ ایمن وہ نگاہ سر طور — فتنہ ساماں سے ترا فتنہ ساماں ہونا

فانی کو سرخ رنگ بے حد مرغوب ہے۔ یہ خون اور آگ کا رنگ ہے۔ دل کا رنگ ہے، تمنا کا رنگ ہے۔ یہی رنگ دست حنائی اور شراب میں جلوہ دکھاتا ہے۔ سرخ رنگ شدید جنسی جذبے، ہیجان اور

ماحول سے عدم مطابقت کا رنگ ہے ؎

چمکا دیا ہے رنگ چمن لالہ زار نے | شاید خزاں کو آگ لگا دی بہار نے
چشم ساقی اثر مے سے نہیں ہے گلرنگ | دل مرے خون سے لبریز ہے پیمانے کا
سمجھو تو غنیمت ہے مرا گریۂ خونیں ! | یہ رنگ ہے پھولوں میں نہ یہ بات حنا میں

فانی حسن کے اس قدر دلدادہ ہیں کہ محبوب کا سکوت بھی ان کے لئے وجد آفریں نغمہ بن جاتا ہے ؎

تیرے خموشی کی ادا کوئی دیکھے | نغمے ہیں جو شرمندہ آواز نہیں ہیں

اسی طرح یہ اشعار ؎

میرے شکوے سپاس غم کی لے ہیں دل سے اٹھتے ہیں
نغاں کو میں نے آہنگ طرب کا ہمنوا پایا !
سنتا ہوں جو آتی ہے صدا پردۂ دل سے
امید کی آواز ہے تھرائی ہوئی سی

فانی نے اگر کسی شاعر کا تتبع کرنا پسند کیا تو وہ میرؔ اور غالبؔ تھے جن سے انہوں نے استفادہ کیا غالب کی فکر اور میر کا اسلوب انہیں پسند تھا۔ اس سے ان کی روایت شناسی اور فن دوستی کا سراغ ملتا ہے۔

فانیؔ کے یہاں فکر کے ساتھ فن کی بھی متعدد جہتیں ملتی ہیں جن کو عبور کرنے کے بعد ہی ہمارے سامنے فانی کی عظمت اور ان کے مقام کا صحیح تصور آسکتا ہے۔ فانیؔ کا نظریۂ فن امید اور زندگی سے عبارت ہے ان کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرورؔ نے لکھا ہے۔

" فانی خالص شاعری کے قائل ہیں اور اسے کسی مقصد کے لئے استعمال کرنے کو اچھا نہیں سمجھتے۔ ان کے خیال میں ایسا کرنے سے شاعر اپنے بلند مقام سے گر جاتا ہے۔"

فانی نے اپنی شاعری کو صرف غیر شعوری کیفیات اور جذبات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ انتخابی نظر کو بروئے کار لاکر اپنے تجربوں کو نوع انسانی کے تجربوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ انہوں نے اپنی شاعری میں جگہ جگہ جس خوبصورتی کے ساتھ تشبیہہ، استعارے، کنائے اور علائم کا استعمال کیا ہے اس کا نتیجہ ہے کہ فکر و فن کے باہم امتزاج کے سبب ان کے نغمے فردوس گوش اور جنت نگاہ بن گئے ہیں چنانچہ اس کیفیت

سے معمور فضا میں جب ہم داخل ہوتے ہیں تو اس کی حیرت انگیز لطافت اور موسیقی کے پراسرار طلسم میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ اس سے باہر نکلنے کو جی نہیں چاہتا۔

آخر میں اس قدر مزید کہا جا سکتا ہے کہ فانی کی شاعری میں جہاں تمام خصوصیات موجود ہیں وہیں ایک بات رہ رہ کر کھٹکتی ہے۔ کہ انہوں نے اپنی شاعری میں غم والم، حزن و یاس اور کرب و بیدلی کا جو تصور پیش کیا ہے وہ ان معنوں میں تو ضرور آفاقی ہے کہ اس کا تجربہ ہر غیر معمولی انسان کر سکتا ہے لیکن ان معنوں میں محدود بھی ہے کہ اس کا تعلق بنیادی طور پر صرف فانی کی اپنی ذات سے ہے چنانچہ غالباً اسی لئے لوگ ان کی شاعری کو ان کی حیات کا نوحہ اور مرثیہ کہہ دیتے ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ ہمیں یہاں شعور غم تو ضرور ملتا ہے لیکن سرور غم کی لذت نہیں ملتی۔

تنقیدِ حسرت

مولانا حسرت کی شخصیت اور شاعری پر یوں تو متعدد اصحاب فکر و نظر نے اظہارِ خیال کیا ہے۔ لیکن ان کی شاعری کے حوالے سے جن لوگوں نے ان کے مقام و مرتبے کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے ان میں دو تین نام نہایت وقیع اور اہم ہیں۔ میری مراد آل احمد سرور، فراق اور خلیل الرحمن اعظمی مرحوم سے ہے۔ اس فہرست میں ممکن ہے کچھ اور ناموں کا بھی اضافہ ہوا ہو۔ جس کا مجھے علم نہیں لیکن ان تمام لوگوں میں خلیل صاحب نے سب سے زیادہ مدلل اور علمی انداز میں حسرت کی شاعری پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ فراق نے اپنے خاص انداز میں حسرت کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے ان کو درجۂ دوم کا شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ سرور صاحب نے بھی کم و بیش وہی باتیں کہی ہیں جو فراق نے کی ہیں۔ ان کا بھی یہی خیال ہے کہ حسرت کی شاعری اپنی بیشتر خوبیوں کے باوجود بالیدگی کی منزلوں سے نہیں گزری ہے۔

میں یہاں پر جس چیز کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہمارے ان بزرگ نقادوں نے حسرت پر لکھتے وقت کسوٹی جس چیز کو بنایا وہ حسرت کی غزل نہ تھی بلکہ میر اور غالب کی غزل تھی ظاہر ہے کہ جب حسرت کی غزل کی خوبیوں کو پرکھنے کے لئے ہم میر اور غالب کے شاعرانہ کمالات کو معیار بنائیں گے تو یقیناً ہمیں مایوسی ہوگی اس لئے کہ حسرت کی پہچان خود ان کی اپنی شاعری کے ذریعہ ہوگی۔ اس کا وسیلہ میر، غالب یا کسی اور کی شاعری نہیں ہوگی۔

ہمارے نقادوں میں موازنہ کرنے کا چسکا علامہ شبلی نعمانی کے سبب پیدا ہوا جنھوں نے انیس

اور دبیر کا موازنہ کر کے سخت غلطی کا ثبوت دیا۔ فراق نے اپنے مضمون میں حسرت کے ساتھ کچھ ایسا ہی سلوک کیا ہے، انہیں حسرت کی شاعری میں مذکور عاشقانہ مضامین میں وہ کیفیت محسوس نہیں ہوتی جو میر کی غزلوں کا خاصہ ہے۔ ظاہر ہے اس کا تقاضا حسرت سے فضول ہے۔

فراق صاحب میر کی غزلوں کی چند در چند خصوصیات کو" آفاقیت، گہرائی، عظمت بلندی یا بلند ہیجان سے تعبیر کرتے ہیں" جس کی کمی انہیں حسرت کے یہاں کھٹکتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ حسرت کی شاعری میں انھیں غالب کی غزلوں میں پائی جانے والی بلند تر سنجیدگی، احساس لامحدود، خوابناکی، عمیق رمزیت استعجاب، حسن و عشق کا مجرد تصور و وجدانی، خیر و برکت کی پاکیزہ فضا، امرت میں ڈوبی ہوئی وہ آواز جو شاعری کو زندگی کے لئے ایک آشیرواد کلمۂ دعائیہ بنا دیتی ہے۔ نشاط و الم کی وہ آخری منزلیں جہاں تعین کے پردے اٹھ جاتے ہیں۔ ان تمام خصوصیات سے بھی حسرت کی غزل عاری ہے۔

فراق صاحب مزید فرماتے ہیں:۔ کہ

"کلام حسرت کی صوتیات میں جو ایک رقاقت ہے وہ ان کے تخیل اور شعور میں بھی ہے حسرت کی شاعری میں ارگ و پٹھے کی کمی ہے ان کی آواز میں ٹھوس پن نہیں ہے۔ یعنی ان کی آواز بھرپور نہیں ہے ان کی آواز تحت اللہجہ ہے یعنی گنگناہٹ ہے یہ زیر لب تکلم ابھر نہیں پاتا۔ یہی وہ باتیں ہیں جو غزل حسین ترین غزل کے امام میر، آتش اور غالب سے انھیں پیچھے رکھتی ہیں۔"

مطالعہ کے اس طریق کار میں قدیم اساتذۂ سخن کے تئیں ذہنی مرعوبیت، اور حسرت کے تئیں تعصب ذہنی صاف ظاہر ہوتی ہے۔ اس رویہ کے پس پشت خود فراق صاحب کی اپنی ذات بھی موجود ہے۔ جو میر و غالب کو تو کسی طرح انگیز کر لیتی ہے۔ لیکن حسرت کے شاعرانہ قد سے اسے اپنا قد زیادہ اونچا نظر آتا ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ہر شاعر روایت سے حسب توفیق کسب فیض کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت کی جوت خود جگاتا ہے۔ اس کا اپنا ایک لب و لہجہ، اور اس کی شاعری کی ایک منفرد خوشبو ذائقہ اور رنگ ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ الگ سے جانی پہچانی اور تسلیم کی جاتی ہے۔ اس میں

دیگر کسی فکر و خیال کی بازگشت محض ایک اتفاقی حادثے کی حیثیت رکھتی ہے حد یہ ہے کہ حسرت کا شعری سلسلۂ نسب جن شعراء سے ملایا جاتا ہے یعنی مصحفی، جرأت اور مؤمن ان سے بھی تاثر اور استفادے کی نوعیت حسرت کے ہاں خاصی مختلف ہے۔

اب بات صرف حسرت کے شعری موضوعات کی رہ جاتی ہے۔ عموماً حسرت کو تنقید کا ہدف اس لئے بھی بنایا جاتا ہے۔ کہ ان کی شاعری زیادہ سے زیادہ صرف عاشقانہ، صوفیانہ اور سیاسی موضوعات تک محدود ہو کر رہ گئی ہے اور اسی سبب سے غالباً وسعت، تنوع اور فراخی سے محروم رہ گئی ہے۔ مگر میرا خیال یہ ہے کہ شاعری خصوصاً غزل کے لئے موضوعات کی قید کچھ ضروری چیز نہیں ہے۔

غزل کا ہر دوسرا شعر عموماً ایک نئے موضوع کا حامل ہوتا ہے موضوع کی اہمیت تو موضوعاتی شاعری یا افسانے میں یقیناً بنیادی ہے اس لئے کہ وہاں موضوع کی زمین پر ہی فن کی فلک بوس عمارت تعمیر کی جاتی ہے۔ جب کہ غزل کی شاعری میں موضوع کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے یہاں جو چیز درکار ہے وہ موضوع کا شعر کی جمالیاتی ہیئت میں کامل انضمام ہے۔ جب موضوع اور ہیئت ناخن و گوشت کی مانند ایک دوسرے کا جزو اعظم بن جاتے ہیں اسی وقت اعلیٰ شاعری وجود میں آتی ہے۔

اردو غزل اس روایت کی ہمیشہ ہی نگہبان رہی ہے اور اب تو زمانہ اس قدر آگے بڑھ چکا ہے کہ شاعری کا موضوعات کے خانوں میں مقید کیا جانا ممکن ہی نہیں رہا ہے۔ ورنہ ہمارے قدیم شعراء تو اکثر ان ہی اوصاف سے پہچانے جاتے ہیں۔ کہ ان میں کوئی شاعر خمریات تھا تو صرف رندانہ مضامین باندھنے کے لئے مشہور تھا۔ اسی طرح حسن و عشق بھی ایک علیٰحدہ موضوع تھا۔ تصوف کے مضامین اور کئی دوسرے موضوعات و مضامین تھے جن میں دستگاہ بہم پہنچانے کا نام شاعری تھا اور یہی موضوعات الگ الگ شعراء کی پہچان بن گئے تھے۔ لیکن اب صورتِ حال اتنی بدل چکی ہے۔ کہ کوئی شاعر اپنے آپ کو ہجر و وصال اور حرص و ہوسناکی کے مضامین سے وابستہ کر کے عزت و ناموری حاصل نہیں کر سکتا۔ یہ ایسی ریاکاری اور فریب ہے جس کا بھرم دیر تک قائم نہیں رہ سکتا۔ شاعری کل زندگی ہے اسی لئے زندگی ہی کی مانند بڑھتی، پھیلتی، اثر ڈالتی اور اثر قبول کرتی ہوئی زندگی کے ساتھ قدم سے قدم ملائے ہوئے آگے بڑھتی رہتی ہے اسی لئے اس میں ایک نوع کا خاموش ارتقاء اور پرواز کا میلان بھی نظر آتا ہے۔ یہ ایک فطری امر ہے

جس سے اجتناب ممکن نہیں۔ حسرت کی شاعری میں بھی ہمیں اس خاموش میلان کی کارفرمائی ملتی ہے۔ البتہ حسرت کا تعلق جس دور سے ہے۔ وہ اپنے کلاسیکی رکھ رکھاؤ کے اعتبار سے بہت آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ فانی، اصغر اور جگر کی شاعری قنوطیت، رجائیت اور روحانیت کے خانوں میں بٹی ہوئی ہے اور ایک دوسرے سے کلیتہً مختلف ہے۔

حسرت بھی اسی دور کی یادگار ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں بھی طبیعت کا میلان حسن و عشق کی جانب ہے۔ تصوف اور سیاست بھی ان کے شاعرانہ افکار میں موجود ہے لیکن ان کی حیثیت جلوۂ سیمیا کی سی ہے۔ ان کی فکر کا اصلی محور محبوب کی ذات ہے جس کی قربتوں کو وہ ہر لمحہ عزیز رکھتے ہیں۔ اس عشق کی جو خصوصیت ہے وہ نہ جگر کی شاعری میں ملتی ہے، نہ اصغر کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ یہ ایک نوع کی ارضیت کا حامل عشق ہے۔ جس میں بدن کی آنچ اور دل نواز خوشبو ہے یہی وہ مقامات ہیں جہاں ٹھہر کر شاعر تھوڑی دیر تازہ دم ہوتا ہے۔ تاکہ اگلی منزلوں تک پہنچنے کے لئے کڑے کوس کا طے کرنا آسان ہو جائے۔

حسرت کے نقادوں میں تنہا خلیل صاحب ہیں جنھوں نے حسرت کی اپنی شعری کائنات کے پس منظر میں ان کے اصل شاعرانہ مقام کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے حسرت کی شاعری پر ان کا ایک خاص اور بنیادی اعتراض یہ ہے کہ وہ "عنفوان شباب" کے شاعر ہیں۔ جن کا سفر "حسیت" اور "لمسیت" سے آگے نہیں بڑھتا۔ بعینہٖ یہی اعتراض مومن کی شاعری پر بھی کیا جاتا ہے۔ جو حسرت کے استادِ معنوی کہے جاتے ہیں جب کہ مومن کے ایک شعر کے عوض غالب اپنا پورا دیوان دینے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ خود غالب کے بھی وہی اشعار ہمیں زیادہ لطف و لذت سے آشنا کرتے ہیں۔ جن میں حسی ادراک کی کارفرمائی تعقل و تفکر کے مقابلے میں زیادہ قوی ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر دیکھئے ؂

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

اور ان کا دوسرا شعر دیکھئے۔ ! ؎

لافِ دانش غلط و نفع عبادت معلوم
دُرد اک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

یہ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ پر لطف سے خالی نہیں۔ لیکن جس وصف کے سبب ہمیں پہلا شعر متاثر کرتا ہے بلکہ حرزِ جاں ہو جاتا ہے۔ دوسرا شعر اس وصف سے خالی ہے۔ البتہ یہ شعر ہمیں مرعوب ضرور کرتا ہے۔ ظاہر ہے خلیلؔ صاحب نے شاعری کے سلسلہ میں ان مسائل پر ضرور توجہ کی ہو گی۔ اب جہاں تک "عنفوانِ شباب" والی بات ہے۔ اور جس کے اسیر مومنؔ اور حسرتؔ دونوں بتائے جاتے ہیں۔ تو ہمیں اس انکشاف پر برافروختہ ہونے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی اس لئے کہ ایک شاعر کے خیال میں رفعت، بلندی اور ارتقاء کا معاملہ ایک شاعر سے دوسرے شاعر تک مختلف انداز کا ہوتا ہے۔

حسرتؔ کی شاعری نے بالیدگی کے یہ مراحل سلامت روی کے ساتھ طے کئے ہیں۔ البتہ شعور میں اگر گہرائی اور پختگی میں کمی محسوس ہوتی ہے تو یہ بھی بہت اندیشہ ناک بات نہیں ہے اس لئے کہ اس کمی کو ان کی شاعری میں موجود دیگر بیش بہا خصوصیات نے پورا کر دیا ہے۔

میرا خیال ہے کہ ہمارے بڑے سے بڑے غزل کے شعراء کو جو چیز امتدادِ زمانہ سے محفوظ رکھ کر ان کے ناموں کو عرصۂ دراز تک زندہ اور باقی رکھے گی وہ ان باکمال شعراء کی پوری پوری غزلیں نہیں ہو سکتیں البتہ ان غزلوں کے چند شعر ضرور ہو سکتے ہیں جو ہر عہد میں دلوں کی بنجر زمین میں سیرابی اور تخم ریزی کا کام کرتے رہتے ہیں۔

حسرتؔ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کثرت ہے جن کی یلغار سخت ہوتی ہے ان کے وسیلے سے حسرتؔ ہر عہد میں اہلِ نظر کے دلوں کی دھڑکن بنے رہیں گے حسرتؔ اپنے جن شعروں کی بدولت زندۂ جاوید بنے رہیں گے ان کی تعداد کثیر ہے۔ میں یہاں صرف چند شعر اپنے دعوے کے ثبوت کے طور پر پیش کرتا ہوں ؎

مَقدَمِ یار کی آنکھوں میں بسی ہے جو بہار
قابلِ دید ہے چشمِ نگراں کی رونق

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام
اللہ رے جسمِ یار کی خوشبو کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

قصۂ شوق کہوں درد کا افسانہ کہوں
دل ہو قابو میں تو اس شوخ سے کیا کیا نہ کہوں

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ کیوں نہ خوبیِ قسمت پہ اپنی ناز کرے
دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

توڑ کر عہدِ وفا، نا آشنا ہو جایئے
بندہ پرور جایئے اچھا خفا ہو جایئے

چھیڑتی ہے مجھے بیباکیِ خواہش کیا کیا
ہاتھ جب وہ کبھی پابندِ حنا ہوتے ہیں

جفائے یار کے شکوے نہ کرائے رنجِ ناکامی
امید و یاس دونوں ہوں بہم ایسا بھی ہوتا ہے

دل میں کیا کیا ہوسِ دید بڑھائی نہ گئی
روبرو ان کے مگر آنکھ اُٹھائی نہ گئی

تجھ کو پاسِ وفا ذرا نہ ہوا　　ہم سے پھر بھی ترا گلا نہ ہوا
کٹ گئی احتیاطِ عشق میں عمر　　ہم سے اظہارِ مدعا نہ ہوا

ہے ہجر بھی وصال رہے خوبیٔ کمال
بیٹھے ہیں انجمن میں تری انجمن سے دور

کیسے چھپاؤں رازِ غم، دیدۂ تر کو کیا کروں
دل کی تپش کو کیا کہوں سوزِ جگر کو کیا کروں

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

بلاکشانِ غمِ انتظار ہیں ہم بھی
خرابِ گردشِ لیل و نہار ہیں ہم بھی

اس گیسوئے برہم کی اُڑا لائی ہے نکہت
آوارگیٔ بادِ صبا میرے لئے ہے

دام گیسو میں ترے اک دلِ ناشاد بھی ہے
اے مرے بھولنے والے تجھے کچھ یاد بھی ہے

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگِ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزلِ جاناں کے قریب

حسرت کی پوری شعری کائنات سے حاصل کردہ یہ چند اشعار ہر چند کہ موضوع کی حد تک اپنے اندر زیادہ تنوع نہیں رکھتے۔ ان تمام شعروں کا محور اکثر و بیشتر محبوب کی شخصیت ہی ہے۔ گویا یہ اشعار مولانا کے مسلکِ حسن پرستی کے بہترین ترجمان ہیں۔ اور ظاہر ہے۔ یہ کوئی ایسا عیب نہیں ہے جس پر چیں بہ جبیں ہونے کی ضرورت ہو۔

یہاں جو چیز اصلاً غور طلب ہے وہ یہ ہے کہ مولانا کا شیوۂ حسن پرستی کوئی جامد مریضانہ اور ٹھہرا ہوا تصور نہیں ہے بلکہ ہر آن ایک نئی کیفیت اور نئی شانِ بہار کا حامل نظر آتا ہے ہر چند کہ اس پر خلیل صاحب کے قول کے مطابق حسرت کی آپ بیتی کا بھی دھوکہ ہوتا ہے۔ لیکن اس آپ بیتی کی یہ عجیب خصوصیت ہے کہ شاعر کی ذات کے اس آئینہ خانے میں قاری کو اپنا بھی چہرہ نظر آجاتا ہے یعنی اس میں احساسات کی شدت اور تجربات سے گہری وابستگی نے ایک ذاتی و انفرادی شعری تجربے کو ایک کائناتی اور آفاقی صداقت بنا دیا ہے۔ وہ خصوصیت ہے جو ہر اچھی اور قابلِ قدر شاعری میں پائی جاتی ہے

ہمارے اکثر نقادوں نے حسرت کے مطالعہ میں اس حقیقت کو غالباً نظر انداز کر دیا ہے کہ انکی شاعری کا جو امتیازی کردار ابھر کر سامنے آتا ہے اس میں شاعر کے مخصوص انفرادی شعری رویّہ کا رول بہت اہم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حسرت کی شاعری میں بڑی شاعری کے امکانات ان کے تمام ہم عصروں سے کہیں زیادہ واضح اور بھرپور انداز سے سامنے آتے ہیں۔

فراق کی جمالیاتی کائنات

فراق کی شاعری ہمیں ایک ایسی جمالیاتی کائنات سے روشناس کراتی ہے جو بسیط بھی ہے اور فراخ بھی۔ اعلیٰ شاعری کے بارے میں یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ اس کے توسط سے ہم ایک ایسی نادیدہ، پُراسرار، ماورائی اور دلکش کائنات میں داخل ہوجاتے ہیں۔ جو ہماری کائنات اب و گِل کے مقابلے میں کہیں زیادہ جاذب نظر، متوازن اور دلفریب ہوتی ہے یہ کائنات جو ایک جاودانی شانِ بہار کی حامل ہوتی ہے۔ اس کی تعمیر شاعر شعری محاکات لفظیات. تمثیلات اور اصوات و علائم سے کرتا ہے۔

یہ ایک نقش بند پلاسٹک جہان ہے جہاں انسانی وجود اور زمان کی برگزیدہ روح ایک دوسرے میں پیوست ہوجاتی ہے۔ فراؔق کی شاعری میں یہ کائنات اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

یہ کائنات اتنی کثیر الابعاد اور زندگی کے اتنے قیامت خیز جلوؤں سے معمور ہے۔ کہ بیک نظر اس کا تماشا مشکل بھی ہے اور دشوار بھی۔ اس کثرتِ نظارہ کی خوبی یہ ہے کہ یہ سب ہی عکس اور پھر ان عکسوں کے عکس شاعر کی جمالیاتی حسیّت میں اس درجہ آمیز ہو گئے ہیں کہ تصور اس کلیّت کا احاطہ تو کرسکتا ہے لیکن مختلف وحدتوں میں ان کا مطالعہ ناممکن ہوجاتا ہے۔

اس کی حیثیت اس شیشے کی ہے جو سورج کی تمام کرنوں کو اپنے اندر جذب کر کے خود ایک چھوٹا سا سورج بن گیا ہے۔

فراق کی شاعری میں اس غیر مرئی کائنات کی نقش گری عموماً ان کی پیش کردہ شعری تمثالوں کی رہین منت ہے۔ اس ضمن میں چند شعر ملاحظہ ہوں:۔

آہ وہ مشک بیز زلفِ سیاہ
جس کی ہمسائیگی نہیں ملتی

پہلے وہ نگاہ اک کرن تھی
اب اک جہان ہو گئی ہے

ہوئی ختم صحبتِ مے کشی، یہی داغ سینوں میں لے چلے
کہ طلوع ہونے سے رہ گئے کئی آفتابِ خُم و سبو

یہ کہاں سے بزمِ خیال میں، اُمنڈ آئیں چہروں کی ندیاں
کوئی مہ چکاں کوئی خوں فشاں کوئی زہرہ وش کوئی شعلہ رو

وہ تمام روئے نگار ہے وہ تمام بوس و کنار ہے
وہ ہے چہرہ، چہرہ جو دیکھئے وہ جو چومئے تو دہن دہن

کفِ پا سے تا سرِ نازنیں کئی آنکھیں کھلتی جھپکتی ہیں
کہ تمام مسکنِ آہواں ہے دمِ خمار ترا بدن،

کبھی پچھلی رات کو دیکھ لے کسی سانس لیتے چراغ کو
کہ غزل ہوئی تو رگوں میں ہے وہی خستگی سی وہی تھکن

خوشبوئیں جیسے مسکرائیں - پوچھ نہ نازکی بہ تن

کس کے یہ عضو عضو سے - آتی ہے خوشبوئے دہن

دلوں کا سوز ترے روئے بے نقاب کی آنچ
تمام گرمیٔ محفل ترے شباب کی آنچ

جسے سمجھتے ہیں سب موجِ کوثر و تسنیم
وہ آئینہ بھی ہے تپتے ہوئے سراب کی آنچ

گیسوئے مشکیں ہے کہ غزالاں
نرگسِ جادو ہے یا پرستاں

ترے خرامِ ناز سے آج وہاں چمن کھلے
فصلیں بہار کی جہاں خاک اڑا کے رہ گئیں

ہم دیکھ کر بھی دیکھ سکیں حسنِ یار کو
اتنی طویل فرصتِ نظارگی کہاں

سانس کو تازہ دل و جاں کو معطر کر گئیں
اس نظر کی ٹھنڈی اور دہکی ہوئی پرچھائیاں

کچھ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا کچھ حسرت پرواز کی باتیں کرو

کچھ بو سی اڑ رہی ہے یہ مستانہ وار کیا
چٹکا چمن میں شیشۂ ابرِ بہار کیا

جو ایک برق نگہ سامنے سے کوند گئی
وہی تھی روح محبت وہی تھی جانِ فراق
خشک سیہ جھکے ہوئے سائے پھیل جائیں ہیں جل تھل پر
کن جتنوں سے میری غزلیں رات کا جوڑا کھولیں ہیں

تمام شبنم و گل ہے وہ سر سے تا بقدم
رُکے رُکے سے کچھ آنسو رکی رکی سی ہنسی

متنوع حسی پیکروں کے حامل ان شعروں کی باطنی کائنات، زندگی کے جن برق آسا جلوؤں، نیرنگیوں، تھرتھراہٹوں اور جنبشوں سے آباد ہے۔ وہ اپنی گوناگوں کیفیات کے اعتبار سے دیکھنے، چکھنے، سونگھنے اور چھونے کی چیزیں ہیں۔
ان شعری پیکروں کی آفرینش کا اصلی کمال یہ ہے کہ ان پر شاعری کا دھوکا تک نہیں ہوتا۔ یہ تمام و کمال ایک عظیم مصور کے موئے قلم کا اعجاز معلوم ہوتے ہیں۔
اس جمالیاتی کائنات کو وجود کا مرتبہ بخشنے میں کسی بھی شاعر کا سب سے بڑا امتحان ہے۔ یہ کائنات وہ ہے جہاں زلف سیاہ کی مشک بیزی ہمارے حواس پر چھائی جا رہی ہے۔ جہاں نگاہ پر کرن کا اور پھر ایک جہان کا دھوکا ہوتا ہے۔ یہ وہ کائنات ہے جہاں خم و سبو کے آفتاب طلوع ہوتے ہیں۔

جن میں لذت نظارگی بھی ہے اور قلب و نظر کے لئے ایک گونہ سرور بھی۔!

شاعرانہ لطافتوں سے معمور اس سرزمین میں شاعر نے جو بزم خیال سجائی ہے وہ چہروں کی تابانی سے روشن ہوگئی ہے۔ تند و تیز جذبات سے پگھلی ہوئی اس فضا میں نہ صرف روئے نگار ہی بوس و کنار کا متقاضی ہے بلکہ محبوب کا مرئی وجود سرتا سر دہن بن چکا ہے یہ وہ انجمن ہے جہاں رات کے پچھلے پہر چراغ سانس لیتا ہے سانس کی آمد و شد کا یہ منظر قابل دید بھی ہے اور حاصل دید بھی۔! یہاں تن کی نزاکت پر خوشبوؤں کے مسکرانے کا گمان ہوتا ہے۔ یہاں عضو عضو پر دہن کی مدہوش کن خوشبوؤں کا راج ہے۔ یہاں فرصت نظارگی عدم طوالت سے شکوہ سنج ہے۔ کہ حسن محبوب کو دیکھنے کے باوجود نہیں دیکھ سکتا یہاں نظر کی پرچھائیوں میں ٹھنڈک بھی ہے اور مہک بھی۔!

اس جلوہ گہہ ناز میں محبوب کا وجود شبنم و گل میں ڈھل گیا ہے۔ جس پر کبھی رُکے رُکے سے آنسو اور کبھی رکی رکی سی ہنسی، کا گمان ہوتا ہے۔!

فراقؔ کے شعروں سے برآمد شدہ یہ جمالیاتی کائنات جس قدر جاذب توجہ اور حیران کن ہے اس کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ فراقؔ کے ہاں پیکر سازی یا صورت گری کا یہ عمل کسی شاعرانہ صنعت گری کا نتیجہ نہیں۔ اس نوع کی تمثال سازی صرف ایک اعلیٰ درجے کی خالص شاعری ہی میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ ایک سیّال حقیقت ہے جو شعر کے رگ و ریشہ میں گرم خون کی مانند گردش کرتی ہے۔

مذکورہ جمالیاتی کائنات جن حسی تلازمات کی وساطت سے عالم وجود میں آئی ہے ان میں نادر الوجود تشبیہات و استعارات نے خصوصی رول ادا کیا ہے۔

البتہ فراقؔ کی شاعری میں ایسے مرحلے بھی آئے ہیں جہاں ان کی عمیق فراست علامتی تمثال بن کر نمودار ہوئی ہے۔ اس ضمن میں چند اشعار توجہ طلب ہیں۔

تھی ایک بوئے پریشاں کبھی دل کے صحرا میں
نشانِ پا بھی کسی آہوئے ختن کے ملے

کبھی دادِ شوق نہ دے سکا مرے دل کو پرتوِ دلبری
کہ لرز گیا ہے یہ آئینہ جو لچک گئی ہے کوئی کرن

فرق کرنا نور اور ظلمت میں مشکل ہو گیا
اس غزالِ مست سے پوچھو کوئی دن ہر کہ رات

تغافل اور بڑھا اس غزالِ رعنا کا
فسونِ غم نے کبھی جادو جگائے ہیں کیا کیا

شبِ عدم کا فسانہ گدازِ شمعِ حیات
سوائے کیفِ فنا میرا ماجرا کیا ہے۔؟

یوں اترتی جانے والی اے نگاہِ شرگیں
ڈوب کر دیکھیں اترتا ہے ترا نشتر کہاں

خون تھا کلیوں کا دل بادِ صبا بے چین تھی
جلوۂ گلزار ڈوبے تھے ترے نشتر کہاں

جامِ دل کی تہہ میں موجِ خوں سی اٹھ کر رہ گئی
اپنی قسمت میں کوئی چھلکا ہوا ساغر کہاں

جو ہر غنچہ و گل میں ہے اک اندازِ جنوں
کچھ بیاباں نظر آتے ہیں گریبانوں میں

یہاں ایک بار پھر ہم شاعرانہ تخیل کی اسی بہشت میں پہنچ جاتے ہیں جس کی سیر سے دل نہیں بھرتا شاعر کے عرصۂ حواس پر اتھاہ خوشبوؤں کی بارش ہو رہی ہے۔ اس انجانی اور پر اسرار کائنات میں ان خوشبوؤں کا منبع اور سرچشمہ وہ آہوئے نجستہ گام ہے جس کے قدموں کے نشان وادیٔ دل پر ابھر آئے ہیں۔" آہوئے ختن" کے وجود سے بر آمد ہونے والی یہ لازوال خوشبو شاعر کی زیست کا واحد سہارا ہے۔

تیسرے شعر میں غزال مست ایک بار پھر شاعر کی توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ شاعر اس آہوئے تیز گام کے تعاقب میں اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں دن کی سپیدی اور شب کی سیاہی اس کے لئے اپنی معنویت کھو چکی ہے۔ وہ زمان و مکان کی قیود سے ماورا ہو چکا ہے۔ اور اس کی تمام تر جستجو اور شوق کا محور صرف ایک ذات ہے جس کی بندگی اس کا شیوہ ہے۔ یعنی غزال مست۔ جو ابدی زندگی کا ایک پر اسرار نقش بن کر ابھرتا ہے۔

چوتھے شعر میں غزال رعنا ایک بار پھر نمودار ہوتا ہے۔ غزال رعنا، سرمستی، رعنائی دلبری اور دلربائی کا ایک لازمانی مظہر ہے۔ جو شاعر کے وجود کو اپنی عشوہ طرازیوں کے سبب ہر آن ایک نئی خلش اور ایک نئی چبھن سے ہمکنار رکھتا ہے۔ اس کی ذات ان کیفیات کا تجربہ کرتی ہے جو معرضِ اظہار میں بھی نہیں آسکتیں۔

دوسرے شعر میں پرتو دلبری کی معنویت غیر معمولی رمزیت کی حامل ہے اس پرتو دلبری کا تعاقب شاعر کو تمام عمر آتش زیر پا رکھتا ہے۔ یہ ایک سرِ معانی ہے جس کی گرہیں کھولنا شاعر کے لئے بھی ممکن نہیں۔

اس مخفی اور لامتناہی حسن کا گہوارہ شاعر کا دل حزیں ہے شاعر کے نہاں خانۂ ذات میں صرف یہی ایک ایسا آئینہ ہے جو پرتو دلبری کے ارتعاشات کو کسی قدر انگیز کر سکتا ہے البتہ خود اس آئینہ کی نازکی کا یہ عالم ہے۔ کہ آفتاب کی کرن کے بوجھ کو بھی اٹھانے سے اس کے پاش پاش ہو جانے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ چہ جائے کہ پرتو دلبری، جو نہ جانے کتنے آفتاب کی شعاعوں کا گہوارہ ہے۔

آٹھویں شعر میں جلوۂ گلزار کے نشتر کی معنویت فراق کے ہمہ جہتی جمالیاتی تصورات کے تناظر میں خصوصی اہمیت کی حامل ہے اس نشتریت میں جو لذت آمیز کسک اور گداز ہے اس کے مظاہر فراق کے

تخلیقی سفر میں بار بار نظر آتے ہیں۔

البتہ اس شعر میں جلوۂ گلزار کے نشتر کے ڈوبنے کا سماں ایک ایسا شعری تجربہ ہے جو زندگی کے طولانی سفر میں شاذ و نادر ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔

اس نوع اور اس انداز کے دوسرے کتنے اشعار ہیں جو یہاں شاعر کے تصور جمال کی رفعتوں اور لامحدود امکانات کو نمایاں کرنے کے لئے مزید پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اس لئے کہ میرا یقین ہے کہ رنگ و بو کے اتنے دل نواز اور اس درجہ کثیر الابعاد تصوراتی پیکر اردو غزل میں اقبال کے بعد فراق کے علاوہ کسی اور کی شاعری میں نظر نہیں آتے۔ علاوہ ازیں فراق کا یہی فقید المثال شعری اسلوب ہے۔ جو ان کی شناخت کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

فراق کی جمالیاتی کائنات میں تموج، شوریدگی، ربودگی اور فشار کے بجائے ہمیں ایک ایسی باوقار زندگی کا سراغ مل جاتا ہے جو ایک اعلیٰ تر اور عظیم تر شاعری کا سب سے بڑا انعام ہے۔ یہ کائنات اپنی تمام تر خوشبو اور رنگت کے ساتھ ایک نئی صبح و شام میں ڈھل گئی ہے۔

▲▲

اُردو مثنوی کے تین کردار

کردار کے بغیر کسی کہانی کا چاہے وہ جدید ہو یا قدیم تصوّر کرنا محال ہے۔ کہانی میں کردار بنیادی حیثیت رکھتا ہے جس طرح کوئی کہانی خلا میں جنم نہیں لے سکتی اسی طرح کردار کی شمولیت کے بغیر کسی کہانی کا وجود تقریباً ناممکن ہے۔ کہانی اپنی تکمیل کے لئے بھی کردار کی محتاج ہوتی ہے۔ اس کی نوعیت جو بھی ہو اور جس مقصد کے لئے بھی لکھی گئی ہو اس میں کردار جزولازم کی حیثیت سے موجود ہوتا ہے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ کہانی کچھ نہ کچھ کرداروں ہی کو پیش کرنے کے لئے لکھی جاتی ہے اس کے مختلف عناصر ترکیبی مثلاً جذبات۔ مکالمہ وغیرہ کردار کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے ذہن اور اس کی زندگی کے نقوش کو اجاگر کرتے ہیں جس کے سبب کہانی زیادہ جاندار اور دلچسپ ہو جاتی ہے۔ کردار کے لئے یہ بات ضروری ہے کہ وہ کہانی میں جس مقام و منصب کی نمائندگی کرتا ہے اس میں وہ اپنی بے پناہ صلاحیتیں صرف کرتا ہو اور یہ ثابت کر سکتا ہو کہ وہ مذکورہ منصب کا حقدار تھا۔ کردار جامد بھی ہو سکتے ہیں اور ٹھوس بھی فعال بھی ہو سکتے ہیں اور غیر فعال بھی البتہ ظاہر ہے کہ چونکہ وہ حقیقی زندگی ہی کے نمایندہ ہو کر ایک تخلیلی سطح حیات پر ابھرتے ہیں اس لئے ان کے اعمال کے مطابق ہی ہم ان پر کوئی حکم صادر کرتے ہیں اور ان کے اعمال سے ہم پر وہی ردِّعمل اور کیفیات ظاہر ہوتی ہیں جن کا ہم واقعی اور اصلی زندگی میں ہر آن تجربہ کرتے ہیں۔ اب اگر یہ کردار کہانی میں فعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں تو ہم ان سے زیادہ محظوظ ہوتے ہیں لیکن اگر وہ بودے پن اور انفعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں تو ہمیں کبھی کبھی ان سے نفرت اور بعض اوقات انکی ذات سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس تناظر میں ہم ذیل کے تین کرداروں کا مطالعہ پیش کریں گے۔

(۱) سحرالبیان میں وزیرزادی نجم النسار (۲) گلزارِ نسیم میں تاج الملوک اور (۳) زہرِ عشق

میں مہ جبیں سحرالبیان میں نجم النساء کی صحیح حیثیت کا یقین و اعتراف دونوں اس وقت تک محال ہوگا جب تک ہمارے سامنے تقابل و تضاد کے واسطے دوسرے کردار موجود نہ ہوں اس لئے کہ نجم النساء مجموعی طور پر انہیں کرداروں کے درمیان رہ کر ہم سے اپنی ہستی کا اعتراف کراتی ہے۔

ابتدا میں اس مثنوی میں بادشاہ کا کردار سامنے آتا ہے جس کے تصوّر سے ہم فطری طور پر اپنے ذہن میں بہت ساری امیدیں قائم کرلیتے ہیں لیکن وہ ہماری کسی بھی توقع کا زیادہ عرصے تک ساتھ دینے کی اپنے اندر سکت نہیں رکھتا۔ اس کی ذات ہر لمحہ تضادات کو جنم دیتی رہتی ہے اور بالآخر وہ زندگی کے کھوکھلے پن سے مجبور ہوکر اور بارِ حزن کی تاب نہ لاکر داستانوی افق سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اوجھل ہوجاتا ہے۔

دوسرے ہی لمحے ہم مثنوی کے مرکزی کردار شاہزادہ بے نظیر سے متعارف ہوتے ہیں۔ اس کردار کی تخلیق میں مصنف کا عینی و آدرشی مزاج اس حد تک آزادی کا مظاہرہ کرتا ہے کہ یہ کردار حقیقت و واقعیت سے بہت دور چلا جاتا ہے۔ حد یہ ہے کہ اس پر حقیقت کا التباس تک نہیں ہوتا۔ اس کی نسوانیت اور نسائی حُسن اس کے لئے ایک ایسا دام فریب بن جاتا ہے کہ وہ اسی میں گھٹ گھٹ کر فنا ہوجاتا ہے ممکن ہے کہ بے نظیر کے کردار میں اس درجہ انجماد اور انفعالیت اس معاشرتی اور تہذیبی زوال حالی کا پیدا کردہ ہو جس کے تحت آصف الدولہ کے سماج میں منفی صفات ایک نقطۂ محوری بنکر ابھری تھیں۔ کم و بیش انھیں صفات سے اس کی محبوبہ بدرِ منیر کا بھی کردار عبارت ہے جو زندگی میں موجود روحانی خلا کو جنسی اتصال کی لذّت ہی سے پُر کرنے میں اپنی ساری صلاحیتیں صرف کرنا سب سے بڑا فن تصور کرتی ہے۔

ان کرداروں کے روحانی جمود کے سبب جب قاری خود کو ایک کابوس میں گھر جانے کا تجربہ کررہا ہوتا ہے اس وقت اچانک نجم النسار منصۂ شہود پر نمودار ہوکر ایک غیر معمولی فرحت بخش تجربے سے دوچار کردیتی ہے ؎

تھی ہمراہ ایک اس کے دخت وزیر	نہایت حسین اور قیامت شریر
زبس تھی ستارا سی وہ دلربا	اسے لوگ کہتے تھے نجم النسار

نجم النساء کی ذات وہ ذات ہے جو پہلی بار اپنی جولانئ طبع کا مظاہرہ کر کے داستانوی بحر ظلمات کے پیدا کردہ سکوت کو توڑنے کی سزاوار ہوتی ہے اور ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم ایک مانوس زندہ اور زندگی کی رعنائیوں سے معمور جہان میں سانس لے رہے ہیں۔ نجم النساء اپنے عمل سے اس روحانی خلاء کو بھی پر کرنا چاہتی ہے جو جاگیردارانہ تہذیب کے پروردہ کرداروں کی زندگیوں کو زنگ آلود کرنے پر آمادہ ہے۔ لیکن شاید ان کی بے حسی اور بے دلی اس درجہ بڑھ چکی ہے جو خود اس کے بھی ختم کرنے سے ختم نہیں ہوسکتی، اس کی ایک تصویر ملاحظہ ہو ؎

انھوں کے رکے بیٹھنے سے خفا	ہوئی دل میں اپنے وہ نجم النساء
گلابی کو لا اس کے آگے دھرا	پیالے کو پھر جلد اس سے بھرا
کہا شاہزادی کو بیٹھی ہے کیا	یہ پیالہ تو اس بت کے منھ سے لگا

نجم النساء کی ذات اس وقت اور بھی زیادہ دلربا اور دل کش ہو جاتی ہے جب وہ اپنی سہیلی بدر منیر کے آلام کو کم کرنے کے لئے اپنی وفا شعاری اور جرأت کا مظاہرہ کر کے جوگن کا روپ دھار لیتی ہے اور بے نظیر کی جستجو میں صحرا نوردی اس کا مقدر ہو جاتی ہے ؎

سنا جبکہ نجم النساء نے یہ حال	ہوئی بیقراری تب اس کو کمال
لگی کہنے وہ یوں نہ آنسو بہا	ترے واسطے میں نے اب دکھ سہا
بس اب سر بہ صحرا نکلتی ہوں میں	اسے ڈھونڈ لانے کو چلتی ہوں میں
جو باقی رہا کچھ مرے دم میں دم	تو پھر آکے یہ دیکھتی ہوں قدم
اگر مر گئی تو بلا سے ہوئی	تو یوں جانیو تجھ پہ صدقے ہوئی

اس کردار میں ہمیں صرف تحرک ہی کا پتہ نہیں چلتا بلکہ اس روح کا بھی سراغ ملتا ہے جو سازِ عشق پر جھوم اٹھتی ہے اور اس کے دل کش نغمے فضا میں بکھر جاتے ہیں۔ فیروز بخت ایک مرئی مخلوق ہونے کے باوجود اس سازِ طرب سے ابلنے والے نغموں سے سرشار نظر آتا ہے ؎

کبھی خوش کیا اور کیا گہہ اداس	کبھی دور بیٹھی کبھی آکے پاس
کبھی منھ چھپایا دکھایا کبھی	کبھی مار ڈالا جلایا کبھی

ہمارے دل پر نجم النساء کے کردار کا نقش ہر لمحہ گہرا ہوتا رہتا ہے خصوصًا اس لئے بھی کہ اس کی ذات اس ماحول میں بھی اپنے فرائض سے تغافل نہیں برتتی جس میں زندگی کی ساری اقدار کیے بعد دیگرے ریزہ ریزہ ہو چکی ہیں اور جہاں ہر اصول اور نظم و ضبط کو جذبے کی سلیب پر آویزاں کر دیا جاتا ہے۔ اس حقیقت کا اعتراف خود نجم النساء کی زبانی اگرچہ زیب نہیں دیتا لیکن چونکہ اس کے اعمال بھی اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں اس لئے اس کے اعتراف کی اہمیت بڑھ جاتی ہے ؎

میں نجم النساء اس کی دختِ وزیر	ہمیشہ سے ہمراز تھی اور مشیر
جدا ایک دم اس سے ہوتی نہ تھی	سلائے بغیر اس کو سوتی نہ تھی
خوشی سے سروکار غم سے فراغ	برنگ چمن رہتی تھی باغ باغ

آخر میں اس امر کا اعتراف ضروری ہے کہ نجم النساء کے کردار کی گہرائی اور اس کا ذہنی و روحانی اضطراب اس کی ذاتی اور انفرادی خصوصیات ہیں جو کسی بھی زمانے، ماحول اور معاشرے میں کسی بھی انسان کی ذات میں یکجا ہو سکتی ہیں البتہ ان کے واگزاشت کے لئے توفیق کی ضرورت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ رہا یہ مسئلہ کہ نجم النساء کبھی بعض حالات میں جنسی گرم بازاری برہنگی اور عیش و طرب کے مواقع ڈھونڈ لیتی ہے تو یہ چیزیں اسے اپنے معاشرے سے حاصل ہوئی ہیں اور وہ خود کو ان چیزوں سے محفوظ کبھی نہیں رکھ سکتی تھی اس لئے کہ کوئی بھی فرد جو ذرا بھی حساس مزاج اور ذہن رکھتا ہوگا وہ نہ تو معاشرتی سطح پر پیدا ہونے والی حقیقتوں سے آنکھیں چرا سکے گا اور نہ ان کی عطا کردہ نعمتوں یا نعمتوں سے ہی وہ سبکدوش ہو سکے گا۔ میرے پیشِ نظر یہاں وہ غیر معمولی ہستیاں نہیں ہیں جو اپنی صلاحیت اور استقامت کو بروئے کار لا کر زمانے کے سیل کو موڑ دیتی ہیں اور خود زمانے کے نقش کو قبول کرنے کے بجائے اپنی شخصیت کے دائمی نقوش کو زمانے پر ثبت کر دیتی ہیں۔ نجم النساء کے کردار کی تمام تر خوبیاں یا خامیاں ایک مخصوص معاشرہ میں ابھرتی ہیں اس لئے ہمیں ان کے مطالعہ میں اس تناظر کو ضرور ملحوظ رکھنا چاہیے۔

ہمارے سامنے دوسرا کردار گلزارِ نسیم میں تاج الملوک کا ہے۔ گلزارِ نسیم میں بہت سے کردار ہیں لیکن ہماری توجہ شدت کے ساتھ اپنی طرف منعطف کرانے میں صرف دو ہی کردار کامیاب ہوتے ہیں۔ تاج الملوک اور بکاولی۔ بکاولی مصنف کی ایک عظیم اختراع ہے لیکن چونکہ وہ ماورائی دنیا سے

تعلق رکھتی ہے اس لئے وہ مرئی زندگی سے مطابقت پیدا کرنے کے باوجود کبھی کبھی ہماری عقل کی حدوں سے پرے چلی جاتی ہے اس لئے اس کی اہمیت کا اعتراف کرنے کے لئے ہمیں ماورائی معیار کا سہارا لینا پڑے گا جو ظاہر ہے کہ ہمارے لئے کچھ بہت زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتا۔ یہ مسئلہ بالکل ہی دوسری نوعیت کا حامل ہے کہ مصنف مرئی اور غیر مرئی میں اتصال کی ضرورت کیونکر محسوس کرتا ہے اور اس کا منطقی جواز بھی اس کے پاس ہے یا نہیں۔ اس کا ایک سیدھا سادا جواز ہے کہ چونکہ ہمارے داستان گویوں پر ہمیشہ خود سری کا جذبہ طاری رہتا ہے اور وہ زندگی کو کلی طور پر تخیل ہی کے آئینے میں دیکھتے تھے اس لئے انہوں نے طلسم کو حقیقت بنا کر پیش کرنے کی جسارت کی لیکن اس پیش کش میں سائنسی اور تعقلی منطق کا گزر نہیں تھا اس لئے آج وہ حقیقت مشتبہ ہو کر رہ گئی ہے اور اس میں جگہ جگہ شگاف پڑ گئے ہیں۔

گلزار نسیم کی کہانی ابتدا تا انتہا ایک علامتی رنگ لئے ہوئے ہے چنانچہ اس کی اصل معنویت کا انحصار ان علامتوں کی عقدہ کشائی اور تفہیم پر ہے۔ یہاں کہانی بھی علامتی نوعیت رکھتی ہے اور کردار بھی۔

تاج الملوک کہانی میں زندگی کی افتاد سے نپٹنے، آلام زمانہ سے نبرد آزما ہونے کی علامت ہے جو زندگی کے ہر مرحلے میں اپنی خداداد صلاحیتوں اور مفادمت کی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر اپنے لئے حالات کو سازگار بناتا ہے اور یہ بات آخر میں واضح ہو جاتی ہے کہ عزم مسلسل اور تدبر سے انسان دنیا کی تقدیریں بدل سکتا ہے۔ تاج الملوک اپنے بڈھے باپ بادشاہ کی پانچویں اولاد ہے۔ اس کے چار بھائی جن کے نام علامتی نوعیت کے حامل ہیں (دانا، عاقل، ذکی، خردمند) اپنی صفات کی ضد ہیں جن کا ارتقا گرچہ کہانی میں فطری انداز میں ہوتا ہے لیکن چونکہ وہ اپنی بدباطن سرشت کا بار اٹھانے کے متحمل نہیں ہو پاتے۔ اس لئے بہت جلد وہ فراموش گاری کی نذر ہو جاتے ہیں اور صرف تاج الملوک کی ذات رہ سہہ کر ہمارے شوقِ جستجو اور شوقِ نظارہ کے سامان فراہم کرتی ہے، اس کا نام جو علامتی حیثیت رکھتا ہے بالآخر وہ خود کو صحیح معنوں میں وارث تخت و تاج ثابت کرتا ہے۔

تاج الملوک اور اس کے چار بھائیوں کے درمیان کوئی موازنہ ممکن نہیں اس لئے کہ یہ اپنی فطرت

کے لحاظ سے دو رماتوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ چار بھائی اپنے باپ کے مطیع اور ایک طور پر محفوظ حالت میں ہیں اس کے برعکس تاج الملوک نئی نسل کی نمایندگی کرتا ہے، نئے اقدارِ حیات کا پجاری ہے، شاید یہی وجہ ہے کہ اس کی پیدائش کے ساتھ ہی معاشرہ کے عتاب و سرزنش کا سلسلہ اس پر شروع ہو جاتا ہے۔ اس کو دیکھ کر باپ کا اندھا ہو جانا خود اس بات کی علامت ہے کہ لاشعوری طور پر اس کے اندر بیٹے کے تئیں ایڈیپس کامپلیکس بیدار ہو جاتا ہے اور وہ نئی روشنی کو زیادہ عرصے تک دیکھ نہیں سکتا ؎

پیارا ہے یہ دہی کہ دیکھ اسی کو　　　پھر دیکھ نہ سکے گا کسی کو

باپ کے اندر اس (COMPLEX) کا خاتمہ اس وقت ہوتا ہے جب بالآخر تاج الملوک ہی اس کے لئے گل بکاولی کو فراہم کرنے کا سبب بنتا ہے جس سے اس کی آنکھیں روشن ہوتی ہیں۔

تاج الملوک ماحول و معاشرہ کے جبر سے صحیح ردِّ عمل قبول کرتا ہے اور مصائب اس کے لئے ایک حقیقی مہیج بن جاتے ہیں۔ وہ اپنے مقصدِ حیات کے حصول کی تمنا کو سینے سے لگائے زندگی کی مختلف منزلوں سے گزرتا ہوا اصل منزل تک پہنچتا ہے۔

تاج الملوک کو اصل مقصد سے سروکار ہے چنانچہ وہ خود اپنی ذات میں مستور تاریک نفس تک کی مزاحمت کو برداشت کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ ارم کے ڈانڈے پر پہنچ کر دیو کو زیر کرنے کی علامتی حیثیت یہی ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے نبرد آزما ہوتا ہے چنانچہ یہی دیو (تاریک نفس) اپنی بے بسی کا اعتراف کرکے اس کی رہبری کرنے لگتا ہے ؎

پیارا ہے مرا یہ آدمی زاد　　　رکھیو اسے جس طرح مری یاد
انسان ہے جا ہے جو کچھ سازش　　　مہماں ہے کیجیو نوازش

تاج الملوک باغ ارم میں پہنچ کر بالآخر گل بکاولی کو توڑ لیتا ہے۔ یہ گل بکاولی خود بکاولی کی نرگسیت کی علامت بن جاتا ہے جس کی حفاظت بکاولی بڑے خلوص سے کرتی ہے۔ اس کا حسن و شباب اور رعنائی ایک ایسے پھول کی علامت ہے جو ابھی ناکتخدا ہے۔ اس پھول کی چوری سے مراد بکاولی کا وہ جنسی شعور ہے جو اب ایک غیر جنس کی موجودگی میں اچانک بیدار ہو گیا ہے، پھول کے

غائب ہو جانے کے بعد بکاؤلی جو آہ و بکا کرتی ہے وہ اس کے احساس گناہ کے ساتھ اس کی لذتیت کی بھی غمازی کرتا ہے جو نرگسیت کے خاتمے کے وقت ایک فطری چیز ہے۔ البتہ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ نرگسیت کے خاتمے کا عمل بیک وقت دونوں میں ہو رہا ہے خود تاج الملوک بھی نرگسیت سے اسی وقت ابھرتا ہے جب وہ پہلی بار ایک مخالف جنس سے اتصال کی لذت حاصل کرتا ہے اور اس جنسی فعل کی علامت خود بکاؤلی کی انگشتری ہے جسے وہ چلتے وقت بدل لیتا ہے۔

تاج الملوک کی زندگی سے کشمکش زمانہ اس طرح چمٹا ہوا ہے جو کسی طرح اس سے الگ ہونے کے لئے تیار نہیں۔ ہزار مصیبت اٹھا کر وہ اس قابل ہوا تھا کہ اس پھول کی مدد سے اپنے باپ کی آنکھیں روشن کر دے لیکن اس کے صبر وضبط کا امتحان اس وقت ہوتا ہے جب اس کے بھائی بڑی جسارت اور بیدروی کے ساتھ اس سے پھول چھین لیتے ہیں جو گرچہ ایک سانحہ ہے لیکن یہی چیز اس کے استقلال اور جدوجہد کو مستحکم کرنے میں معاون ہوتی ہے، وہ اس وقت کا انتظار کرتا ہے۔ جب حقیقت خود بخود اس کے باپ پر روشن ہو جاتی ہے اور وہ اپنے باپ کا محبوب نظر بن جاتا ہے یعنی جو EDIPUS COMPLEX اس کے تحت الشعور میں تاج الملوک کے لئے ابتدا میں بیدار ہوا تھا۔ وہ اختتام پذیر ہوتا ہے ؎

مسند سے شہ اٹھ کے بے محال بولا لو بیٹے سے جان و ایماں
روشن کیا دیدۂ پدر کو مادر کے بھی چل کے آنسو پوچھو

تاج الملوک زندگی کی جراحتوں کے درمیان بلبلا اٹھنے کے بجائے مسکراتا ہے وہ ہر نئی مصیبت کو اس انداز سے گلے لگاتا ہے گویا یہ چیزیں اس کا سرمایۂ ناز ہیں۔ تاج الملوک کی زندگی میں ہمیں ایک وفادار جری اور بہادر عاشق کا بھی سراغ ملتا ہے یہاں پہنچ کر یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ عشق پر شباب کی تکمیل کا انحصار ہے اور خود شخصیت بھی اپنی ارتقا کے لئے محتاج عشق ہے، ہمیں اس کے عشق میں ایک طرح کی طہارت کا احساس ہوتا ہے۔ بکاؤلی جس کا سراپا وہ پہلے دیکھ چکا ہوتا ہے اس کے جلوۂ صد رنگ کا نقشہ اس طرح پیش کرتا ہے ؟

تجھ سے مری خاطر اب کہاں جمع تو نشتر شعلہ میں رگ شمع

تو جوششِ یم میں نور بے پر میں نقشِ قدم تو بادِ صرصر

تاج الملوک کی شخصیت میں ہم جوئی کا بھی عنصر خاصا توانا ہے البتہ مصنّف اس کے کردار میں جگہ جگہ غیر واقفیت کے بھی رنگ بھرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ وہ اسی تخت کو جس پر بکاولی بیٹھی ہوئی ہے نیچے سے پکڑ کر ماورائی دنیا کا اس انداز میں سفر کرتا ہے کہ خود بکاولی تک کو خبر نہیں ہوتی اسے ہم مصنف کے بیان پر محمول کر سکتے ہیں ورنہ تاج الملوک کبھی اس قسم کا دعویٰ نہیں کرتا۔

تاج الملوک ایک وفا شعار شوہر کی بھی صفات اپنے کردار میں رکھتا ہے جس کا ثبوت وہ جا بجا اپنے اعمال سے فراہم کرتا رہتا ہے چنانچہ جب وہ ہزار افتاد سے گزر کر اس طلسمی بت خانے تک پہنچتا ہے جہاں بکاولی مقید ہے تو وہ اپنے ہمسفر کے حال زار کو دیکھ کر بے قرار ہو جاتا ہے ؎

صدقے وہ بشر ہوا پری کے قدموں پہ گرا بکاولی کے

پاؤں اس کے چھوئے تو یخ سے پائے آنسو چھوڑے گھر اٹھائے

تاج الملوک کی بکاولی کے ساتھ وفا شعاری کا بھرم صرف حیات تک محدود نہیں ہے اس کا سلسلہ حیات و موت دونوں پر محیط ہے یہاں تک کہ جب وہ فنا کے گھاٹ اتر چکی ہوتی ہے اور دوبارہ دہقان کے گھر میں جنم لیتی ہے (یہ آواگون (RE-INCARNATION) ہندو عقیدہ کا جز ہے اور یہاں اس کی بھی علامتی حیثیت ایک خاص معنویت رکھتی ہے چونکہ دونوں کرداروں کو روح کا سفر درپیش ہے لہٰذا اس کی تطہیر ناگزیر تھی اور یہ اسی طرح ممکن تھا کہ جب زمین کا باشندہ تمام اذیتوں کو برداشت کرنے کے بعد ماورائی دنیا تک پہنچتا اور خود بکاولی کے لئے بھی ضروری تھا کہ وہ فنا ہو کر دوبارہ حیات میں آتی اور اب اس کا وجود غیر مرئی مخلوق کی حیثیت سے ہوتا اسی وقت دونوں کا جسمانی اور روحانی اتصال ممکن تھا) اس وقت تاج الملوک اس کا انتظار گوارہ کرتا ہے ؎

حاصل ہوئی ان گلوں کو بے خار سیرِ شبِ زلف و صبحِ رخسار

ظاہر ہے کہ یہاں مصنف اپنے عقیدے کے مطابق تاج الملوک جو ایک مسلم کردار ہے اسے ایک ایسے رنگ میں پیش کرتا ہے جو صریحًا ناممکنات میں سے ہے، اس سے الگ بھی اس کی کیا ضمانت کہ یہ عقیدہ تعقل کی بھی گرفت میں آسکتا ہے۔ اس سے اگر یہاں محض تاج الملوک اور بکاولی کی زبردست

ذہنی وجسمانی صلاحیتوں کا اظہار مقصود ہے تب تو اس کے گرد پھیلا ہوا علامتی خاکہ یقیناً بامعنی ہو جاتا ہے ورنہ کچھ عجیب سا لگتا ہے۔

زہر عشق میں مہ جبیں کا کردار اپنی فعالیت کے لئے یادگار ہو کر رہ گیا ہے۔ زہر عشق نام بجائے خود اس مثنوی کے موضوع اور مواد کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ عشق کافی بدنام زمانہ لفظ ہے البتہ اس پر ہر زمانے میں ایک مخصوص نقاب ڈال دیا جاتا ہے جس کے تحت اس کا اصلی روپ ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے شاید پہلی بار اس مثنوی میں مرزا شوق نے اس گھونگھٹ کو چہرۂ عشق سے سرکانے کا فریضہ انجام دیا ہے۔ یہ فعل بذات خود مبتذل سہی اور عشق و عاشقی کا تصور جس پیمانے پر زہر عشق میں پیش کیا گیا ہے وہ تھوڑا سا غیر سنجیدہ سہی لیکن یہی داستانِ عشق اور کار نقاب کشائی ایک طور پر مصنف کی عظمت کا بھی ثبوت فراہم کرتا ہے، مصنف کے پیشِ نظر یہاں ہمیں ایک حقیقت کی واقفیت کا احساس دلانا ہے اور یہ دکھانا مقصود ہے کہ عشق بجائے خود اپنی اصلی شکل میں کن کن گوشوں سے ابھرتا ہے اور اس کا اظہار کیوں کر ہوتا ہے۔ یہاں نہ علینیت کی گرم بازاری ہے نہ طلسماتی گورکھ دھندے ہیں اور نہ ہی یہاں قاری کی مشکیں کسی جاتی ہیں۔ جو کچھ ہے واضح ہے بین السطور کچھ بھی نہیں ہے حق تو یہ ہے کہ یہی اس مثنوی کی فنی خوبی بھی ہے اور یہی اس کی سب سے بڑی خامی بھی ہے کہ وہ بالواسطہ کم سے کم تر ہے اور براہِ راست بہت زیادہ۔

یہاں ابتدا میں (احساسیّت) ہے اور بتدریج (جنسیّت) فروغ پانے لگتی ہے۔ مرد کا کردار خود مرزا شوق کی ذات بھی ہو سکتی ہے جو لکھنوی سماج کے پیدا کردہ سارے جراثیم سے معمور ہے۔ یہ ذاتی مسرت کی متلاشی اور صرف بہجت ہی کو زندگی کا سب سے بڑا انعام تصور کرتی ہے جس میں حقیقی فعالیت کا سراغ نہیں ملتا۔ اس طور پر اس کا کردار اپنے اندر جاذبیت کے بھی آثار کم رکھتا ہے۔

لڑکی (مہ جبین) اس مثنوی کا وہ مرکزی نکتہ ہے۔ جہاں ساری رعنائیاں سمٹ آئی ہیں مہ جبیں بھی لکھنوی سماج کا عطیہ ہے لیکن اس کی شخصیت پر جو نقوش اس تہذیب نے ابھارے ہیں وہ ان نقوش سے مختلف ہیں جو مرد کے کردار پر ثبت ہوئے ہیں۔ مرد کے کردار میں اور مہ جبیں کے کردار میں جذبے اور وفورِ شوق کی ایک عجیب وغریب مماثلت پائی جاتی ہے لیکن مرزا شوق جو مرد کا کردار پیش کرتے

ہیں، وہ اپنی حیوانی سرشت کے بار تلے دب کر بالکل کچل چکے ہیں اور ان کے اندر فعالیت اور توانائی اب اس قدر بھی باقی نہیں ہے کہ وہ کارِ عاشقی، کا فریضہ بھی صحیح معنوں میں انجام دے سکیں لیکن مہ جبیں کا دل امنگوں اور آرزوؤں کا ایک ایسا سرچشمہ ہے جو ہمہ وقت ابلتا رہتا ہے۔ وہ پہلی ہی نظر میں دلدہی اور دلداری کی منزلوں سے گزر جاتی ہے، یہ بات غیر فطری بھی نہیں ہے ایسے واقعات عورت کو بھی پیش آسکتے ہیں اور مرد کو بھی البتہ اس میں چند اور اسباب بھی ہو سکتے ہیں۔ اس سماج میں عموماً رسم عاشقی کے بعض ایسے مطالبات رہے ہیں جو آتنی آزادروی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ عورت مرد سبھی اس معاشرتی اصول کے تابع ہیں چنانچہ جب تھوڑی سی باگ ڈور ڈھیلی ہوتی ہے تو عام انسان کا ذہنی ردعمل سامنے آجاتا ہے اس کی سب سے دلچسپ مثال خود مہ جبیں کی ذات ہے ے

موج الفت اسے ڈبونے لگی ایک الجھن سی دل کو ہونے لگی

محبوب کے نام خط کی تحریر ملاحظہ ہو ے

اس محبت پہ ہو خدا کی مار جس نے یوں کر دیا مجھے ناچار

اب کوئی اس میں کیا دلیل کرے جس کو چاہے خدا ذلیل کرے

اس پیش روی کا خیال کر کے مہ جبیں پُر حجاب بھی ہوتی ہے اور اسے عشق کے سلسلے میں کچھ نہ کچھ جواز بھی تراشنے پڑتے ہیں ے

تم پہ میں مرتی کیا قیامت تھی کیا مرے دشمنوں کی شامت تھی

مجھ کو ایسی تھی تیری کیا پرواہ بام پر تو بلا سے آکہ نہ آ

لیکن یہ باتیں محض رسمی ہیں جنہیں کسی احساس گناہ کی قطعاً جھلک نہیں ملتی اس لئے کہ ے

ہوئے اس گل سے وصل کے اقرار اٹھ گئی درمیاں سے سب تکرار

جو کہا تھا ادا کیا اس نے وعدہ اک دن وفا کیا اس نے

یہاں طہارت اور پارسائی عشق کے تابع ہے جو زندگی کی ہر قدر سے افضل ہے۔ مہ جبیں کا یہ خیال کہ ے

گو کہ عقبیٰ میں روسیاہ چلی لیکن اپنی سی میں نباہ چلی

نصف حقیقت ہے اور نصف فسانہ ہے۔ اس لئے کہ اسے معلوم ہے کہ عشق انسانی نطرت کا حقیقی اور جائز مظہر ہے لیکن چونکہ اس کے اظہار پر ہمیشہ کچھ نہ کچھ بندشیں رہی ہیں جن سے مہ جبیں کی بھی ذات آزاد نہیں ہے اسلئے وہ اپنی پیش قدمی کو گناہ کے مترادف سمجھتی ہے لیکن عشق چونکہ اس کی ہستی کا اقتضا ہے اور اس کا سب سے بڑا سہارا ہے اس لئے وہ خلوص دل سے اسی میں یقین رکھتی ہے اور بقیہ باتیں اس کے نزدیک ضمنی اہمیت کی حامل ہیں اس کی ذات نشۂ عشق سے سرشار ہے جس کے داگنداشت کی مہلت اسے نہیں مل پا رہی ہے ؎

حسرت دل نگوڑی باقی ہے　　　اور یہاں رات تھوڑی باقی ہے

مہ جبیں سوز عشق میں جل مرنے ہی میں یقین رکھتی ہے، چنانچہ اسے اس بات کا شدید غم ہے کہ زمانے نے اسے لذت عشق سے صحیح معنوں میں سرشار ہونے ہی نہ دیا اور موت کا کھٹکا اس کے لئے اس راہ میں سب سے بڑا ذہنی آزار اور سدِّ راہ بن گیا ؎

جائے عبرت سرائے فانی ہے　　　موردِ مرگ نوجوانی ہے
ہر گھڑی منقلب زمانہ ہے　　　یہی دنیا کا کارخانہ ہے
پھل اٹھایا نہ زندگانی کا　　　نہ ملا کچھ مزا جوانی کا
دل میں لے کر تمہاری یاد چلے　　　باغ عالم سے نامراد چلے

اس نامرادی کے سائے کابوس کی مانند چھا جاتے ہیں اور اسے ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ ابھی چند لمحات میں وہ عشق کے اس جاں گسل اور خود سر شعلوں میں جل کر اپنے وجود کا شیرازہ منتشر کرلے گی۔ اس خیال سے وہ محبوب کو دعوت دیتی ہے ؎

پھر کہاں ہم کہاں یہ صحبت یار　　　کر لو پھر ہمکو بھینچ بھینچ کے پیار

اور کبھی کہتی ہے ؎

لہر پھر چڑھ رہی ہے کالوں کی　　　بو سنگھا دو تم اپنے بالوں کی

زندگی کے آخری لمحے میں اس کردار میں زندگی کی وہ اعلیٰ صفات یکجا ہو جاتی ہیں جو اسے حیات دوام بخشتی ہیں۔ یہاں اس کی ذات ان خصوصیات سے معمور نظر آتی ہے جو اپنے اندر ایک آفاقی

شان لئے ہوئے نظر آتی ہے۔ مہ جبیں اپنے جن قلبی واردات کا اظہار کرتی ہے وہ صرف اس کی انفرادی شخصیت پر محیط نہیں بلکہ آفاقی مزاج کا ایک جزو ہے ؎

ضبط کرنا اگر ملال رہے — میری رسوائی کا خیال رہے
کہے دیتی ہوں جی نہ کھونا تم — ساتھ تابوت کے نہ رونا تم
میری میت کا دھیان رکھئے گا — بند اپنی زبان رکھئے گا
تذکرہ کچھ نہ کیجئے گا مرا — نام منہ سے نہ لیجئے گا مرا
آپ کا ندھانہ دیجئے گا مجھے — سب میں رسوانہ کیجئے گا مجھے
ذکر سن کر مرا نہ رو دینا — میری عزت نہ یوں ڈبو دینا

ان اشعار کے ذریعے مہ جبیں کے کردار کی جو تصویر بنتی ہے وہ اپنے اندر ایک عجیب بانکپن لئے ہوئے ہے۔ مشرقی تہذیب کے خمیر سے تعمیر کی گئی مہ جبیں کی ذات جس دلکش معصومیت اور خلوص کی ملی جلی شان سے آراستہ ہے اس کی عکاسی صفحۂ قرطاس پر ممکن نہیں۔ مہ جبیں کا کردار ایسے عشق سے عبارت ہے جو پہلے تو زندگی کو حرارت بخشتا ہے پھر اسے خاک و خون میں لت پت کر دیتا ہے۔

مثنوی سحرالبیان میں ہندوستانی معاشرت

مثنوی سحرالبیان گرچہ کلاسیکی انداز پر لکھا گیا ایک منظوم قصہ ہے لیکن اس میں قدیم روایت قصہ گوئی کی ٹکنیک بھی موجود ہے اور ماحول بھی۔ عام طور پر ایسی کہانیاں، قصے یا داستانیں جو دیو مالائی یا اساطیری انداز کی نمائندہ ہوتی ہیں۔ ان میں سے معاشرتی تصویر کے خدوخال نکالنا اور پھر اُن کو پہچاننے کی سعی کرنا کارِ شیشہ گری سے کم نہیں ہوتا کیونکہ اس طرح کے قصے عموماً اپنی فوق فطری اور آدرشی ٹکنیک کے سبب زمانی و مکانی تسلسل کے بار کو اٹھانے کے سزاوار نہیں ہو پاتے، مثنوی سحرالبیان میں بھی ایسے مواقع جگہ جگہ موجود ہیں جہاں عقل اپنی شکستہ پائی کا جواز ڈھونڈنے لگتی ہے قصے کا تانا بانا کچھ اس طرح بنایا گیا ہے کہ وہ اپنا رشتہ مادیت کے بجائے ماورائیت اور حقیقت کے بجائے طلسم سے استوار کر لیتا ہے لیکن پھر بھی یہاں معاملہ قدرے آسان ہے۔ قصے کے اردگرد اور اس کے ماحول کا مرکزی پتھر وہ معاشرہ ہے جس میں جگہ جگہ شگاف پڑ چکے ہیں۔ بس قریب ہے کہ اس پتھر کو ذرا حرکت دی جائے اور پوری عمارت زمین بوس ہو جائے۔

مصنف نے روایتی انداز میں اس قصے میں جاگیردارانہ زندگی، اس کے رسم و رواج اور دوسری تفصیلات وجزیات پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے لئے اس نے جہاں زبان و بیان کو ادبیت دینے کی کوشش کی ہے وہیں۔ اس نے سہواً بھی شاہی ایوان میں کسی بے ادب کو داخل نہیں ہونے دیا ہے اور حرم محترم کے ترانے اس انداز میں گا تا رہا ہے کہ قدسیوں کو بھی وجد آئے بغیر نہ رہے۔ اس کے باوجود بھی جہاں موقع ملا ہے شیطنیت نے اپنی بساط بچھا دی ہے، اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں

قدم قدم پر جہاں ثنویت کا رقص ملتا ہے وہیں پر معاشرتی سطح پر بھی حرم ومیکدہ باہم دست وگریباں نظر آتے ہیں۔ جس میں مصنف کی ہزار ہا منشا کے خلاف معاشرہ کے انھیں افراد کو برتری اور فوقیت حاصل ہوتی ہے جو طبقہ عوام سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی تصویریں بھی اتفاق سے زیادہ شوخ و شنگ، متحرک، زندہ اور توانا نظر آتی ہیں جبکہ دوسری طرف بادشاہ اپنے اقتدار اور اختیار کے علی الرغم زندگی کی انفعالی سطح پر سانس لیتا معلوم ہوتا ہے جس میں نہ تو زندگی کے چیلنج کا جواب دینے کا حوصلہ ہے اور نہ وہ خود کسی طرح کی رزم آرائی کا متحمل ہو سکتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ اودھی تہذیب کی فنا کو مسلم کرنے کے سلسلے میں ایک زبردست ناسور بن کر ابھرتا ہے جو بتدریج رستا رہتا ہے یہاں تک کہ اس کی زہرناکی پورے معاشرے کی رگ دپے میں سرایت کر جاتی ہے اس لئے کہ مرض بھی ایک معاشرتی اصول کا پابند ہوتا ہے۔ اس کا رشتہ فرد اور سوسائٹی سے یکساں ہے۔ فرد کا باطنی حزن معاشرے کے اندرون میں جاگزیں ہوتا ہے۔ عمل اور ردِّ عمل کا یہ سلسلہ برابر چلتا رہتا ہے، یہاں تک کہ ایک فرد کا جرم پورے معاشرے کو سزا دلائے بغیر نہیں رہتا۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کے قصے کا تانا بانا نواب آصف الدّولہ کے گرد تیار کیا گیا ہے اور وہی اس کے اصل محرک ہیں۔ ان کا جو خصوصی لطف و کرم میر حسن پر رہا ہوگا اس کا بدلہ میر حسن نے یہ مثنوی لکھ کر چکا دیا۔

مثنوی لکھ کر میر حسن نے نواب اصف الدّولہ کی ستائش کا ایک بہانہ ڈھونڈا تھا جسے اتفاق سے ادبی و تاریخی دستاویز کی اہمیت حاصل ہو گئی، بعض لوگوں کا یہ بھی خیال ہے کہ میر حسنؔ نے ایک نواب کو بادشاہ عالم پناہ کے مرتبے تک پہنچا کر جہاں تاریخ کی گردن زدنی کی ہے وہیں پر انہوں نے بے جا غلو سے کام لے کر خود بادشاہ کو ایک تمسخر آمیز چیز بنا کر پیش کیا ہے لیکن جو لوگ ایسا کہتے ہیں انہیں شاید یہ نہیں معلوم ہے کہ میر حسن کے پیش نظر مثنوی لکھ کر نہ تو تاریخ میں اضافہ کرنا تھا اور نہ ہی وہ کسی حقیقی قصے کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کرنے کا اہتمام کر رہے تھے۔ بنیادی طور پر بادشاہ یعنی نواب آصف الدولہ کی ستائش ہی ان کے پیش نظر تھی جس کے لئے وہ غلو آمیز زبان استعمال کرنے پر مجبور تھے۔ اس قصے میں روایت کو اس قدر دخل ہے کہ بعض جگہ افراد قصہ کی اہمیت ضمنی و ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے پھر اس کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں حقیقی عیش و طرب کی لے درد و الم اور داخلی کرب کے سخت پتھر تلے

دب کر کچل گئی ہے جس کا اندازہ افرادِ قصہ کے بیشتر شاہی کرداروں کی بے بسی و بے دست و پائی سے ہوتا ہے۔ وہ جس باطنی حزن کے شکار ہیں اس کا داغ گزاشت ہر مرحلے پر ہوتا ہے۔ ان کے ذہنوں پر جمود و تعطل اور نامرادی کے سائے کابوس کی مانند چھائے ہوئے ہیں، انھیں مستقبل سے کوئی امید باقی نہیں رہی ہے اس لئے وہ زندگی کے شریان سے آخری قطرہ تک کشید کر لینا چاہتے ہیں۔ ایسا دراصل کیوں ہے اور اس داخلی کرب کے اسباب کیا ہیں یہ مسائل سراسر تاریخی ہیں اس لئے ادب کے ایوان میں زیب نہیں دیتے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہندستان کی سرزمین میں انگریزوں کے کامل تسلط کے بعد جو علاقے مقامی راجاؤں، مہاراجاؤں اور نوابوں کو بطور تحفہ کے دیئے گئے تھے اس سے ان کی پیاس نہیں بجھ سکتی تھی جبکہ انہیں ہر لمحہ یہ خوف بھی لاحق رہا ہو کہ انگریزی سامراج کا دستِ ستم نہ جانے کب ان کا گلا گھونٹ دے۔ حالانکہ اودھ کے حکمرانوں کو ملکی مسائل و معاملات سے بے دخل کر کے انھیں زیادہ پر سکون ماحول دے دیا گیا تھا لیکن یہ بھی صحیح معنوں میں ان کو راس نہ آیا، آخر وہ بھی تو انسان ہی تھے۔ جب وہ زندگی کے صرف ایک ہی رخ کے اسیر کر دیئے گئے تو اس کا فطری ردِ عمل سامنے کب تک نہ آتا۔ تعیش اور روحانی جمود ان کی سرشت کا جزوِ لاینفک بن گیا۔ یہ دونوں چیزیں باہم دگر ہو کر سامنے آئیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ وہ عملی سیاست سے الگ اور ایک زاویے کے لئے وقف کر دیئے گئے تھے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا تصورِ حیات یک رخا ہو کر رہ گیا۔ اس دور کی معاشرتی زبوں حالی صحیح اندازہ ادبی سطح پر بقول علامہ اقبال مثنوی سے کم مرثیہ سے زیادہ ہوتا ہے اس لئے کہ مرثیہ ایک پژمردہ روح اور کھوکھلی تہذیب کے لئے مناسب ترین میڈیم ثابت ہوتا ہے جس کے آئینہ خانے میں ہر تصویر ہراساں اور کھوئی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اس کا تھوڑا بہت اظہار اس مثنوی میں بھی ہوا ہے خصوصاً ایسے موقعوں پر جہاں ہیرو کے سلسلے میں کی جانے والی رسم و رواج کا ذکر ہوا ہے وہاں عوامی ذہنیت صاف جھلکتی نظر آتی ہے اور پوری سوسائٹی کا نقشہ نظر میں گھوم جاتا ہے۔

جاگیردارانہ ذہنیت چونکہ عیش پرستی اور نشاط کی خوگر ہو چکی ہے اس لئے خواص کے ساتھ ساتھ عوام بھی انہیں راہوں پر محوِ خرام نظر آتے ہیں۔ اس معاشرے میں عیش پسندی خصوصاً

جنسی بے راہ روی ایک اہم ترین نقطۂ محوری بنکر ابھری ہے۔ یہ ایسا (PIVOT) ہے جس کے گرد ہر خاص وعام گردش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ زندگی کی تمام دلچسپیوں کا سلسلہ آکر یہیں ختم ہوتا ہے اس کو مزید تقویت ملنے کے لئے فحاشی کے اڈے بھی جگہ جگہ موجود ہیں طوائف کی ذات اس سوسائٹی میں محترم سمجھی جاتی ہے اور اس کی محفلوں میں شرفا زانوے ادب تہہ کرتے ہیں، جنسی سطح پر انفعالیت ایسے مرض کی صورت میں ڈھلی ہے کہ اس سوسائٹی میں مرد بھی نسوانی خصوصیات سے مزّین نظر آتے ہیں۔ چنانچہ شاہزادہ بے نظیر کے سلسلے میں لفظ "نازنین" کا استعمال خود اس امر کی وضاحت کے لئے کافی ہے ؎

عجب عالم اس نازنین پر ہوا | اثر گدگدی کا جبیں پر ہوا
لب بام پر جب یہ سوے صنم | کریں سورۂ نور کو اس پہ دم

اس قسم کی زنانہ صفات کے حامل نوجوان جس سوسائٹی میں موجود ہوں ایکا تصور ہے۔ اس معاسرے میں بادشاہ کی حمایت کے سبب جہاں جنسی کجروی عام ہے عریانیت نے بھی شہ پائی ہے۔ چنانچہ میرحسن کو جہاں بھی موقع ہاتھ آیا ہے۔ انھوں نے ہر اخلاقی و سماجی بندھن کو نظر انداز کرکے یونانی مصوّروں کی طرح نسوانی حسن کو عریاں کرنے کا اہتمام کیا ہے چنانچہ خود بدرمنیر اور نجم النساء کے سراپے میں انھوں نے بڑی دیدہ دلیری سے کام لیا ہے اور ہر سدّ راہ کو توڑ دیا ہے۔

اس جنسی بے راہ روی اور فحاشی کا منفی پہلو یہ ہے کہ اس سماج میں افراد کی زندگیاں مفلوج ہوکر رہ گئی ہیں اور وہ ایسے جانور کے مماثل ہیں جو اعصابی تناؤ کے مرض میں مبتلا ہے اور ہر دوسری صفات سے محروم ہے خصوصًا شاہی کرداروں میں جمود و تعطّل پژمردگی اور اضمحلال انھیں زندگی کی ہر امنگ سے محروم کرکے بس صرف درِ جاناں کا اسیر کر دیتا ہے جس سے سر ٹکرا ٹکرا کر وہ اپنے وجود کو تباہ کر لیتے ہیں ؎

غرض بے نظیر اور بدر منیر | گرے دونوں آپس میں ہوکر اسیر
رہی کچھ نہ تن من کی سدھ بدھ اسے | نہ کچھ اپنے تن کی رہی سدھ اسے

اس سے قطع نظر اس معاشرے میں ادب و احترام کا بھی تصور محض روایتی اور مصنوعی ہے یہاں تک کہ خود شاہی کرداروں میں عاشقانہ جذبات کے اظہار کے لئے بھونڈے قسم کے الفاظ کا سہارا لیا جاتا ہے، یہاں تک کہ خادم مخدوم سے آپسی گفتگو میں بے حد بے باک ہو جاتا ہے۔ بدر منیر کی وزیرزادی نجم النسار کو ملاحظہ کیجئے ؎

گلابی کو لا اس کے آگے دھرا	پیالے کو پھر جلد اس سے بھرا
کہا شاہزادی کو بیٹھی ہے کیا	پیالہ تو اس بت کے منھ کو لگا

پھر یہ مشورے بھی ؎

مجھے چو چلے تو خوش آتے نہیں	ترے ناز بے جا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے	مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے
کیا ہے اگر تو نے گھائل اسے	تو مت چھوڑ اب نیم بسمل اسے
ٹک اک خط اٹھا زندگانی کا تو	مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو
مئے عیش کا جام اب نوش کر	غم دین و دنیا فراموش کر
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں	گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

جہاں تک ذہنی افلاس، جمود و تعطل اور بے حسی و شکستہ پائی کا تعلق ہے یہ عموماً شاہی کرداروں ہی کا وصف خاص بن گیا ہے ورنہ عام آدمی اس سپاٹ انداز میں پسی ہوئی زندگی کا شکار نہ رہ کر حیات و کائنات کے دوسرے مظاہرے سے بھی لطف اندوز ہوتا ہے اس کے باوجود عوام شہنشاہ وقت ہی کے ساز عشرت کا ایک حصہ ہیں۔ بہر حال ان کی فعالیت اور تحرک کا سراغ اس مثنوی میں متعدد جگہ ہوتا ہے، خود ابتدا میں نجومیوں اور رمالوں کی زندگی، شہنشاہی جس کے موقع پر عوام و خاص کا ذہنی تعاون، طوائفوں کی مقبولیت اور ان کے انداز و ادا سبھی اس حقیقت کے غماز ہیں اس حقیقت کا تھوڑا سا اندازہ ذیل کے اشعار سے ہوتا ہے ؎

بجاتے ہوئے شادیانے تمام	چلے آگے آگے ملے شاد کام
سوار اور پیادے صغیر و کبیر	جلو میں تمامی امیر و زیر

سجے اور سجائے سبھی خاص و عام | لباس زری میں ملبس تمام
طرق کے طرق اور پرے کے پرے | کچھ ایدھر اُدھر کچھ دُرے کچھ پرے
تماشائیوں کا جدا تھا ہجوم | ہر اک طرف تھی ایک عالم کی دھوم
رعیت کی کثرت ہجوم سپاہ | گزرتی تھی دب دب کے ہر جا نگاہ
نہ پہنچا جو اک مرغ قبلہ نما | سو وہ آشیانے میں تڑپا گیا

جنسی بدعت کے بعد اس مثنوی میں شراب و کباب کے بھی جا بجا دور چلتے رہتے ہیں جو صرف شاہی افراد تک محدود نہیں ہیں بلکہ اس سے عوام کا بھی حلق تر ہے اور وہ اس شغل میں برابر کے شریک ہیں کوئی بھی تفریح و رسم، وظیفۂ مے گساری کے بغیر ادا نہیں۔

اس مثنوی میں مصنف نے اپنے طور پر گرچہ یہی کوشش کی ہے کہ مسرت و انبساط کے لمحات پر کبھی آلام کے سائے نہ منڈلا سکیں لیکن ایسا کیونکر ممکن ہو سکتا ہے اور نہ ہی کوئی خوشی، غم کے بغیر مکمل ہوتی ہے اس لیے مثنوی میں ایسے حالات پیدا ہو ہی گئے ہیں جہاں مصنف خود بھی رو دیا ہے اور ہمیں بھی اپنا ہمنوا بنا لیا ہے۔ ان حقائق کو اس لئے بھی گرفت میں لینا ضروری ہے کہ ان کے وسیلے سے ہمیں فرد اور معاشرہ کی زندگی کا دوسرا رخ دیکھنے کو میسر آجاتا ہے جو اتفاق سے زیادہ گہرے تاثر کا حامل ہے اس کے تحت ہم اس ذہنی زندگی کا مطالعہ بھی کر سکتے ہیں جس کے تحت الشعور میں ایک انجانا خوف، ایک نامرادی کی خلش اور کھوکھلے پن کا احساس تحتی رو۔ کے طور پر اپنا کام کر رہا ہے۔ ذیل کے اشعار تصویر کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں ؎

کوئی دیکھ یہ حال رونے لگی | کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی
کوئی بلبلاتی سی پھرنے لگی | کوئی ضعف ہو ہو کے گرنے لگی
کوئی سر پہ رکھ ہاتھ دلگیر ہو | گئی بیٹھ ماتم کی تصویر ہو
سنی شہ نے القصہ جب یہ خبر | گرا خاک پر کہہ کے ہائے پسر
اٹھا شہر میں ہر طرف شور و غل | کہ غائب ہوا اس چمن سے وہ گل

نہ غنچہ نہ گل نے گلستاں رہا — فقط دل پہ اک خارِ ہجراں رہا

اس طرح ایک اور تصویر ملاحظہ ہو ے

دِوانی سی ہر طرف پھرنے لگی — درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب — لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
تپ ہجر گھر دل میں کرنے لگی — دُرِ اشک سے چشم بھرنے لگی

جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
نہ کھانے کی سدھ اور نہ پینے کا ہوش — بھرا اس کے دل میں محبت کا جوش

یہ اشعار معاشرے کے جن افراد کی زبوں حالی کے آئینہ دار ہیں ان میں ہزار سطوت و جبروت کے باوجود اتنی سکت باقی نہیں ہے کہ وہ اٹھ کر پانی بھی پی سکیں شاہزادے کے باپ کا جو عالم ہے وہ ایک عام انسان کے حال زار سے بھی بدتر ہے اسی طرح شاہزادی خود عشق کا اس طرح نخچیر بن چکی ہے کہ اس نے سارے سماجی و معاشرتی آداب قوانین کو یک لخت خیرباد کہہ دیا ہے اور ایک عام عورت کی مانند درد عشق کا اظہار کرنے پر آمادہ ہے۔

اس مختصر سے مطالعہ سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ مثنوی سحرالبیان بنیادی طور پر ایک مخصوص تہذیب، ماحول و معاشرہ کا بے حد دلکش آئینہ ہے اس میں جو تہذیب پیش کی گئی ہے اس کے گرد افراد قصہ گردش کرتے ہیں۔ اس مثنوی میں ایسا بہت ہی کم ہوا ہے کہ عوام کی حالت، اس کے مزاج اور افتاد طبع کو الگ سے کوئی اہمیت دی گئی ہو، شاید ایسا اسلئے بھی ایسا نہیں کیا گیا کہ عوام کی زندگیاں اس قابل نہ سمجھی گئیں۔ اس وجہ سے ہم ان کی ذہنی و روحانی زندگی کا گہرا مطالعہ نہیں کر سکتے اور آخری فیصلہ بھی کر سکتے ہیں کہ خود عوام بھی بتدریج زوال آمادہ تہذیب کے سنگ وخشت تلے دب کر کچل گئے ہیں۔ ان کی صورتیں مسخ شدہ ہیں۔ جنھیں ہم علاحدہ نہیں پہچان سکتے لیکن پھر بھی ان کی زندگیوں میں عمل اور حیات کی ایسی چنگاریاں اب بھی موجود ہیں جو شاہانہ کروفر سے معمور زندگیوں کے خرمن خس و خاشاک کو خاکستر کرنے کے لئے کافی ہیں۔

▲▲

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دلی ۲ میں طبع ہوئی